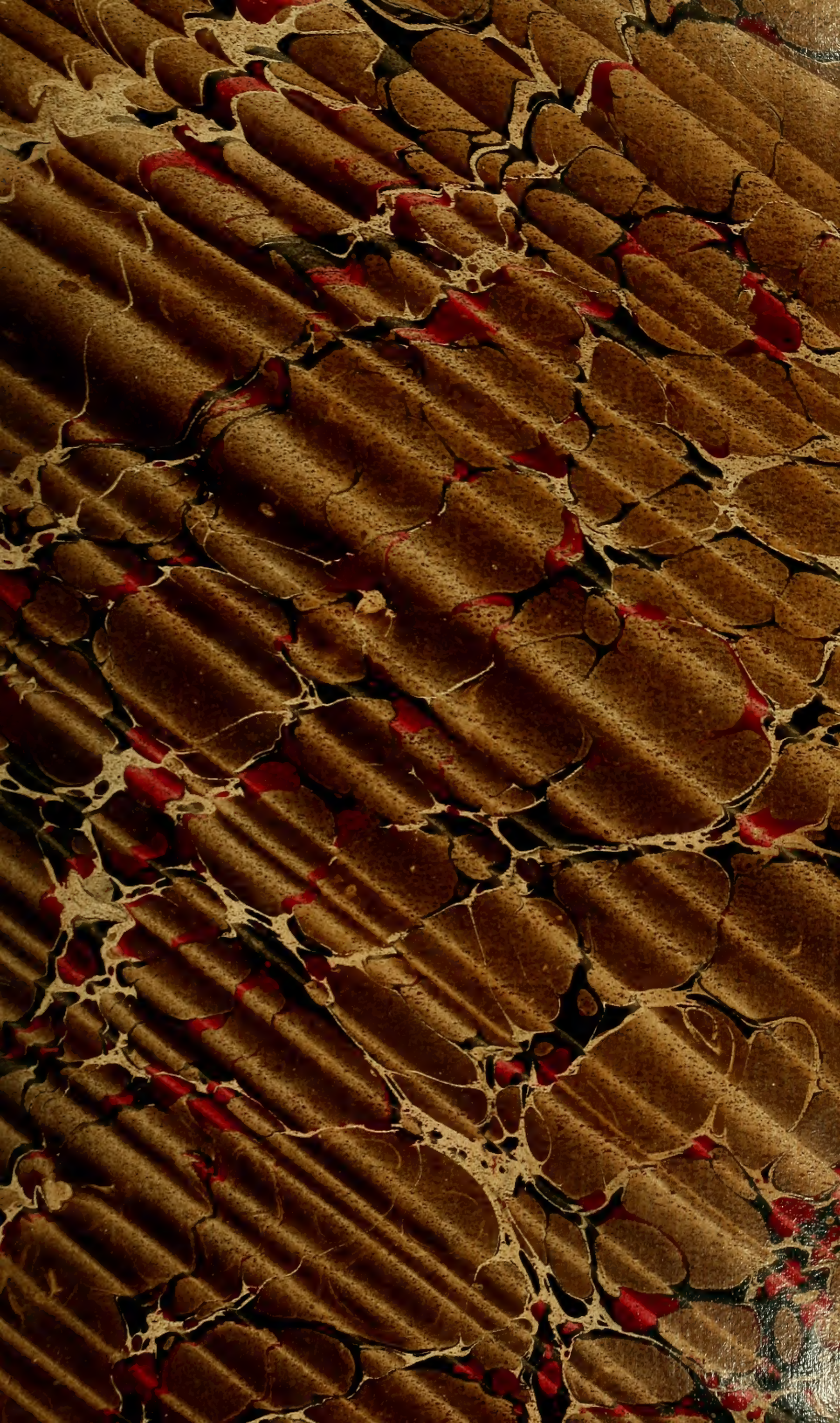


Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
PERIODICAL
Wellesley College.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No 25434



GAZETTE

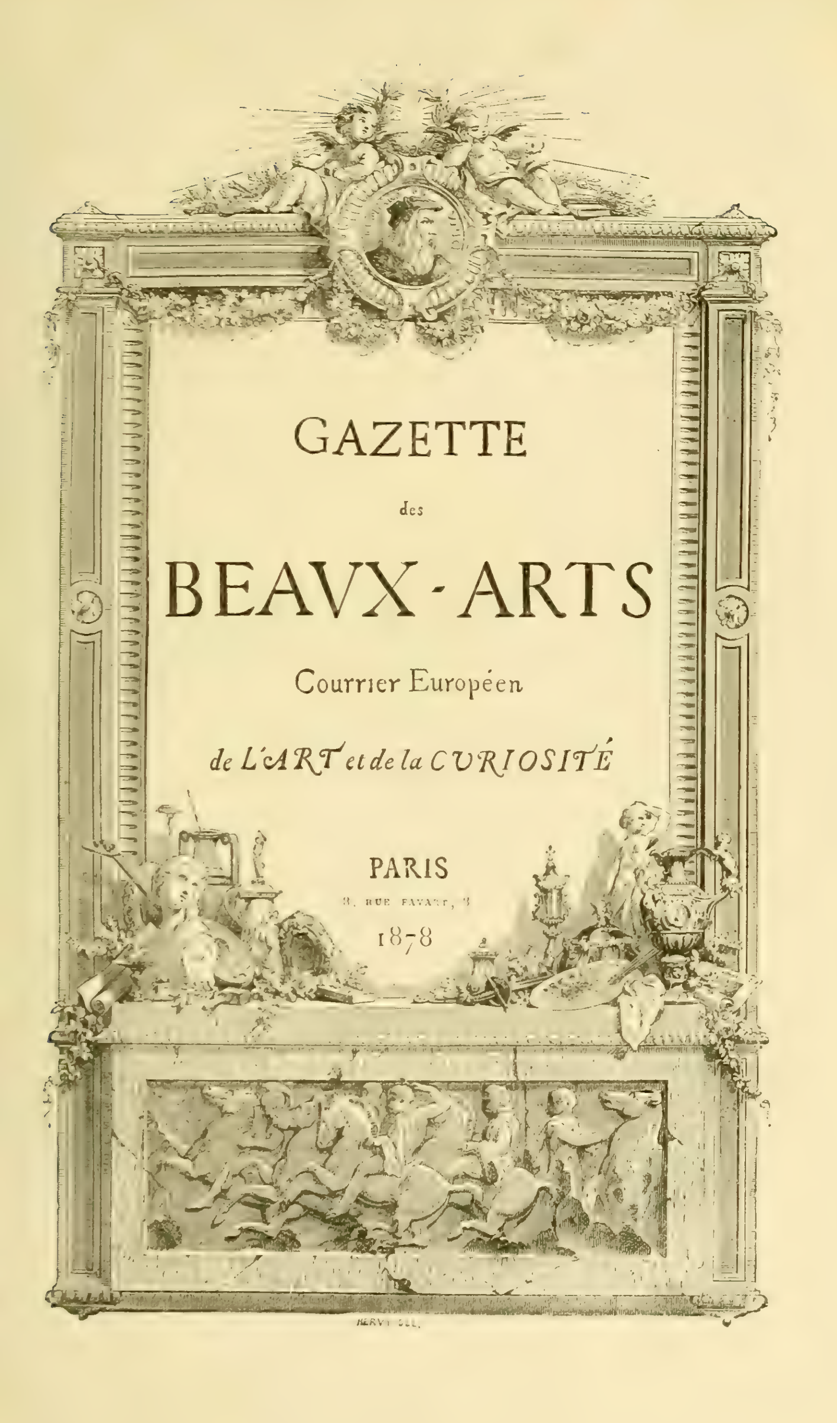
DES

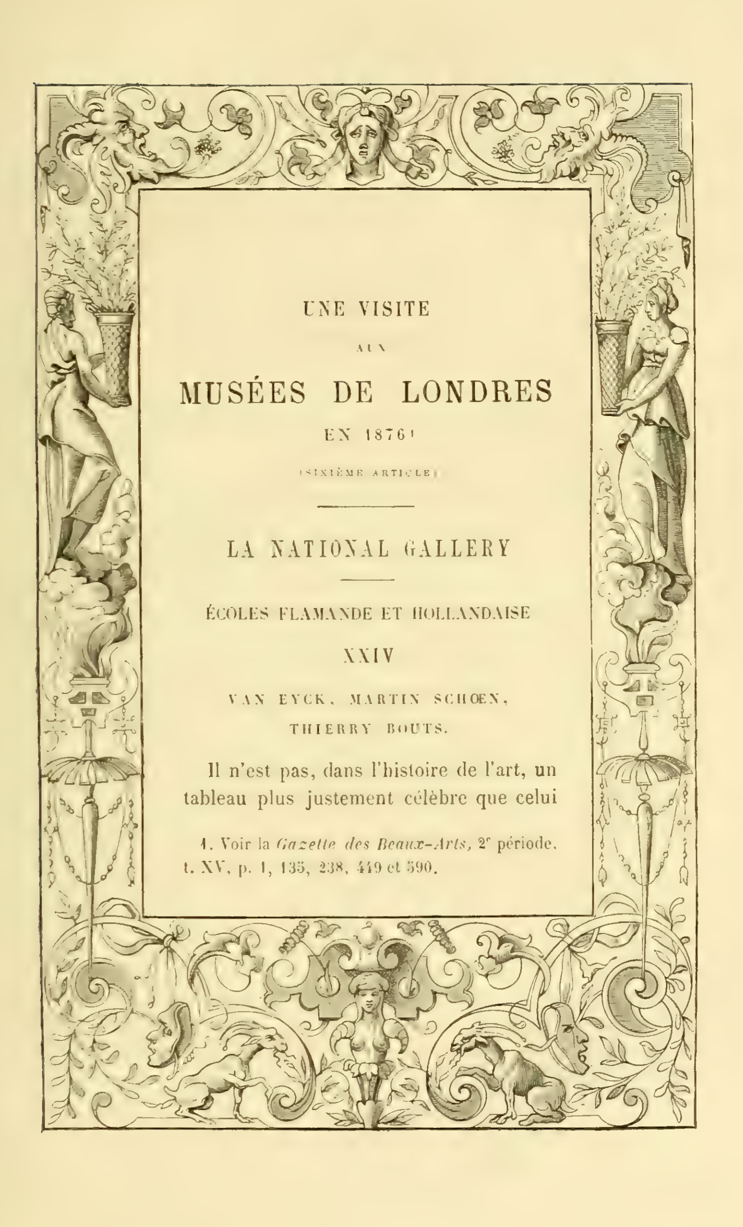
BEAVX-ARTS

VINGTIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME DIX-SEPTIÈME


A. Quantin imprimeur
r. St Benoit, 7. à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1878



UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(SIXIÈME ARTICLE)

LA NATIONAL GALLERY

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

XXIV

VAN EYCK, MARTIN SCHŒN, THIERRY BOUTS.

Il n'est pas, dans l'histoire de l'art, un tableau plus justement célèbre que celui

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 1, 135, 238, 449 et 590.

de l'*adoration de l'agneau*, de l'église Saint-Bavon, à Gand. C'est une de ces œuvres complètes qui comptent parmi les plus beaux produits du génie humain, et que l'on ne peut se lasser d'admirer. Hubert et Jean Van Eyck sont illustres à jamais; mais quand on étudie à loisir cet immense, ce prodigieux travail, on voudrait pouvoir ajouter un nouveau fleuron à leur couronne, une louange nouvelle à leur renommée. Où trouverait-on, en mettant à part les chefs des grandes écoles d'Italie, des figures plus majestueuses que les figures de la partie supérieure, des détails plus variés et plus heureusement rendus que ceux des petits panneaux? L'étonnement redouble quand on songe que tout cela était terminé en 1432. On se demande si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière que la peinture a faits depuis cette époque. En trouvant réunies dans cette grande page la beauté de l'ordonnance et la perfection du procédé matériel, on répète volontiers les paroles de l'inscription mise sur le tableau en l'honneur du frère aîné : MAJOR QUO NEMO REPERTVS, et on les applique sans hésiter aux deux frères.

Aucun musée ne pourrait se vanter de posséder un retable équivalent à celui de Gand. C'est bien une œuvre unique, de toutes façons, et il ne faut guère espérer de trouver ailleurs avec certitude le pinceau d'Hubert à qui l'on s'accorde à donner les magistrales figures qui forment le haut de la composition. Mais Jean Van Eyck, celui que l'on appelait, pour ménager sa modestie sans doute, ARTE SECVNDVS[1] en le comparant à son frère aîné, ne s'est pas contenté de terminer ce monument sans rival qui fut célèbre dès le premier moment, et dont quelques fragments égarés dans les musées de Berlin ou de Bruxelles font l'honneur et la joie de ces collections. Il a laissé en outre de nombreux ouvrages qu'il a eu la bonne pensée et l'utile précaution de signer.

La Galerie nationale en possède trois. Le plus important nous donne les portraits de Jean Arnolfini, marchand drapier de Lucques, établi à Bruges dès 1420, et de sa femme Jeanne de Chenany. Les deux époux sont représentés debout au milieu de leur chambre, se tenant par la main. A leurs pieds se voit un chien blanc, symbole de fidélité conjugale. Au-dessus de leur tête, un lustre en bronze doré dans lequel une seule bougie est allumée. Au mur se trouve suspendu un miroir convexe, où viennent se refléter les meubles de l'appartement et d'autres détails qui ne se voient que dans la glace. Le cadre de ce miroir représente, peintes et sculptées, et en proportions microscopiques, plusieurs scènes de la Passion.

1. Pictor Hubertus e Eych, major quo nemo repertus
Incepit; pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit...

L'habillement d'Arnolfini est vert et paraît simple. Celui de sa femme est plus riche. Le marchand drapier est coiffé d'un énorme chapeau de feutre de la forme la plus bizarre.

A moins d'avoir considéré longuement cette peinture, il est impossible de se faire une idée de l'art avec lequel elle est exécutée. On dirait que Van Eyck s'est plu à accumuler dans ce petit panneau les difficultés ou plutôt les impossibilités, pour le plaisir de les vaincre. La perspective linéaire et aérienne est si habilement traitée, la vérité de coloris est si grande, que tout y devient facile et clair, même ce qui se voit dans le miroir, et l'on n'éprouve, au lieu de la fatigue que pourraient donner tant d'efforts compliqués, que le plaisir et l'admiration.

Jean Van Eyck aimait, nous ne dirons pas *ces tours de force* (le mot ne serait pas convenable), mais ces prodiges d'un art puissant et fin en même temps. Quand il met dans les fonds de ses tableaux un paysage, il représente, sans nuire à l'ensemble de son panneau, ce paysage avec de tels détails, qu'il est difficile non pas seulement de les reproduire ou de les décrire tous, mais même de s'en rendre un compte exact sans un long travail. Qui pourrait se vanter d'avoir vu tout ce qui se trouve dans le fond du tableau de Van Eyck que possède le Louvre et qui fut peint pour le chancelier Rollin ?

Du reste le portrait d'Arnolfini était déjà célèbre au commencement du XVIe siècle, et probablement auparavant. Dans un inventaire des meubles de Marguerite d'Autriche, daté de 1516, on le trouve ainsi désigné[1] : « Un grand tableau qu'on appelle Hernoul le fin[2] avec sa femme dedans une chambre, qui fut donné à Madame par Don Diego. » Plus tard il appartint à Marie, sœur de Charles-Quint, reine de Hongrie, qui récompensa généreusement celui qui le lui avait apporté.... En 1815 le hasard voulut qu'un général anglais blessé à Waterloo et soigné chez un bourgeois de Bruxelles remarquât dans la chambre qu'on lui avait donnée un vieux tableau dont on faisait probablement peu de cas. Ce tableau n'était autre que le portrait d'Arnolfini que le général finit par acquérir, une fois revenu à la santé. C'est de cette façon que le précieux panneau passa en Angleterre et finit par entrer en 1842 dans la National Gallery au prix dérisoire de 630 livres sterling, 15,750 francs. N'est-ce pas le cas de dire : *Habent sua fata tabellæ ?*

Une dernière remarque nous reste à faire sur cette peinture étrange et pleine d'attrait. C'est au sujet de la signature, qui est formulée d'une

1. Crowe et Cavalcasselle, les *Anciens Peintres flamands*, édit. française, p. 64.

2. On remarquera que par suite d'une traduction un peu libre, le nom d'Arnolfini subit une étrange métamorphose.

façon toute particulière. La voici : *Johannes de Eyck fuit hic 1434.* On avait d'abord pensé que les personnages représentés étaient Van Eyck lui-même et sa femme, et on regardait les deux mots : *fuit hic*, comme appuyant cette supposition. Aujourd'hui on a la certitude que les modèles sont bien Arnolfini et sa femme, Jeanne de Chenany. Comme les mots soulignés, et qu'on ne retrouverait pas ailleurs, n'ont pas été mis là sans intention, ne serait-il pas permis de croire que Van Eyck, en peignant les portraits des deux époux, en reproduisant curieusement et minutieusement l'intérieur de leur appartement, travaillait pour des amis qui lui étaient chers? Le mot *fuit hic* s'interpréterait ainsi : « Et moi aussi je viens parfois dans cette chambre qui est celle de mes amis. » Pardonnez-nous notre conjecture, cher lecteur, si elle vous paraît peu fondée et trop hardie.

Deux portraits d'hommes en buste complètent l'exposition de Van Eyck dans la Galerie Nationale. L'un de ces personnages est coiffé d'un turban rouge ; son manteau est garni de fourrure.

Le second porte un chaperon vert et son habillement est rouge foncé. Il tient un papier dans sa main, et une inscription en caractères grecs nous donne son nom, Τιμόθεος.

Ce sont deux têtes vivantes. Peintes en 1432 et 1433, elles réunissent déjà toutes les qualités que l'on peut chercher dans un portrait, et Holbein, un siècle après, n'aurait pu mieux faire. Sur la première on retrouve la modeste et touchante devise que Jean Van Eyck a souvent placée sur ses œuvres : ALS IXH XAN (comme je puis).

Malgré les quatre cent cinquante ans qui pèsent sur les trois panneaux que nous venons de décrire, la conservation en est excellente : tant ces grands inventeurs avaient du premier coup su perfectionner leur nouveau procédé !

Le portrait d'Arnolfini et les deux autres sont placés dans la petite salle d'honneur dont nous avons parlé en commençant et qui est consacrée à certains ouvrages précieux de dimensions moyennes. On y a joint un petit tableau d'un haut intérêt qui, quoique portant un nom allemand, se rattache évidemment à l'école de Van Eyck.

Cet Allemand est le célèbre Martin Schœn ou Schongauer, et le tableau, qui représente la *Mort de la Vierge*, est tout au moins digne de lui. Marie est étendue dans son lit qu'entourent les douze apôtres. Ses mains sont jointes, sa tête inanimée indique le moment suprême. Saint Jean, tenant un cierge, se penche vers elle. Saint Pierre, portant les insignes du sacerdoce, plonge le goupillon dans l'eau bénite qu'on lui présente.

Les autres apôtres garnissent les différents plans de la composition; ils sont debout ou agenouillés. Tous prient et sont plongés dans la douleur. Au-dessus du lit et de la tête de la Vierge, le Père éternel et une gloire d'anges. Par une fenêtre ouverte au fond de la pièce, on aperçoit la grande place d'une ville flamande.

Martin Schœn était élève de Rogier Van der Weyden. Il est donc tout simple de retrouver dans un panneau qui lui est donné avec vraisemblance, ce beau coloris, ces airs de tête pleins de réalité et de profondeur, ces expressions qui distinguent la grande école de Van Eyck. Quiconque a vu d'ailleurs les estampes de Martin Schœn remarquera l'analogie frappante que présentent les figures de notre tableau avec celles de ses compositions les plus connues. Même goût de disposition générale, mêmes formes, mêmes détails de draperies.

Quoique l'attribution du tableau à Martin Schœn ne soit pas prouvée par des documents, elle paraît être généralement acceptée. C'est du reste une page des plus remarquables et qui restera telle. Si le hasard des recherches faisait surgir un nom nouveau, ce nom grandirait immédiatement et l'œuvre elle-même ne diminuerait en rien. La conservation est bonne, le ton est brillant et vigoureux.

La *Mort de la Vierge* a fait partie de la galerie du roi des Pays-Bas, à la Haye. En 1850, lors de la vente, elle monta au prix de 6,000 francs et fut achetée par M. Beaucousin dont, comme nous l'avons dit plusieurs fois, la collection entière est entrée en 1860 à Trafalgar square.

Thierry Bouts, dont le nom avait été mentionné par les historiens du XVIe siècle, était oublié et, on peut le dire, inconnu de tous, lorsqu'en 1833 M. de Bast publia un document établissant que les deux célèbres tableaux (*La Justice du roi Othon*) qui décoraient primitivement la salle de justice de Louvain, et qui étaient entrés dans la belle collection du roi Guillaume sous le nom de Memling, étaient réellement de Bouts[1]. Il fallut donc accepter le nouveau nom comme celui d'un très-habile homme dont les œuvres devaient le plus souvent être attribuées à Memling. On rechercha avec soin quels pouvaient être les tableaux sortis de la même main, et c'est de cette façon que l'on donna à Thierry Bouts la belle composition que nous allons décrire, et qui jusqu'alors avait été considérée comme étant de Juste de Gand.

Les Funérailles d'un évêque. Dans une église de style gothique, de

1. Voyez Crowe et Cavalasselle, édit. française, publiée à Bruxelles, avec additions de MM. Pinchart et Ruelens, p. CCXXIX.

nombreux personnages sont réunis et rendent les derniers devoirs à un saint personnage dont la mitre et le vêtement de pourpre attestent le haut rang. Un évêque entouré d'officiants de toute sorte agite l'encensoir sur le corps que portent des moines avec capuchon rabattu. La scène, largement développée, est pleine de dignité et saisissante. L'intérieur de l'église et ses ornements divers sont rendus avec la plus remarquable précision.

Si, comme nous sommes disposé à le croire, ce tableau porte aujourd'hui son vrai nom, c'est un grand honneur pour Thierry Bouts; car il s'agit d'une œuvre de premier ordre et au moins équivalente aux deux tableaux de l'hôtel de ville de Louvain. On remarque que les figures de Thierry Bouts sont parfois d'une maigreur exagérée et rappellent l'école de Van der Weyden; mais les expressions sont toujours justes, les têtes toujours prises sur nature. Le coloris est doux, clair, agréable.

Le tableau a appartenu à M. Beckford et fut vendu en 1823 avec la galerie célèbre de Fonthill Abbey. On lui donnait le nom de Van Eyck, et cependant il ne monta qu'à 47 livres sterling (1,175 francs). Il entra plus tard dans la collection particulière de sir Charles Eastlake et fut cédé à la galerie, en 1868, au prix de 1,500 livres sterling (37,500 fr.) par lady Eastlake.

Nous connaissons à Paris deux tableaux qui pourraient, qui devraient même, à notre avis, être rangés parmi les œuvres de Thierry Bouts. Le premier est un petit triptyque acquis par le Louvre à la vente Vallardi. Le panneau central représente la Résurrection; le volet de droite, l'Ascension en présence des apôtres; sur le volet de gauche est peint le Martyre de saint Sébastien. — Le second tableau appartient à un amateur de nos amis; il représente un duc de Bourgogne accompagnant une châsse et reçu sur le seuil d'une église par un nombreux clergé. Les types sont bien les mêmes que ceux des tableaux de Louvain (qui figurent aujourd'hui au Musée de Bruxelles) et de la peinture de Londres.

Trois œuvres de Van Eyck, une de Schongauer, une de Thierry Bouts, tels sont les tableaux les plus précieux de l'ancienne école flamande que possède la National Gallery. D'autres peintures de la même école y figurent aussi, mais nous ne saurions les mettre au même rang. Parmi les ouvrages attribués à Memling, nous citerons une *Sainte Famille* qui a fait partie de la collection Weyer de Cologne et qui n'était pas sans réputation. C'est un panneau des plus gracieux en effet, mais d'une exécution un peu faible. Nous y verrions bien l'école de Memling, mais non la main du maître.

XXV.

RUBENS.

Nous arrivons à l'école flamande et à l'école hollandaise du XVIIe siècle, à ces écoles si recherchées par tant d'amateurs en Europe, et dont les prix ont augmenté, augmentent encore chaque jour dans d'incroyables proportions.

Les fondateurs de la Galerie Nationale avaient toujours compris les chefs de ces écoles (comme Rubens, Rembrandt, Van Dyck) parmi ceux dont les ouvrages étaient le plus désirables, et le premier lot acquis en 1824 de M. Angerstein comprenait des pages de ces trois maîtres. Mais pendant un temps plus ou moins long, l'attention du public, des trustees et des directeurs, se porta principalement du côté de l'école d'Italie. On songea à Raphaël et à Titien, à Paul Véronèse et au Corrége, avant Hobbema ou Ruisdael, avant Terburg ou Metsu, et nul ne pensa à le trouver mauvais.

Cependant l'œuvre si heureusement entreprise poursuivait ses développements, le nouveau musée se trouvait fondé sur des bases solides. Les tableaux des *petits grands maîtres*, tableaux aimés de tous, facilement compris de tous, gagnaient de leur côté chaque jour en notoriété, en retentissement, en rareté. On ne tarda pas à comprendre que, pour bien remplir son office, un grand musée devait être ouvert à tout ce qui avait son rang dans l'histoire, et que le champ de l'art, ce champ si vaste, si divers, devait être cultivé dans toutes ses parties, sans qu'aucune fraction de l'ensemble fût négligée ou dédaignée. On se mit donc à acquérir les peintures de genre et les paysages quand cela fut possible, et déjà quelques pas avaient été faits dans cette voie, quand une belle occasion se présenta.

La collection de sir Robert Peel avait été formée avec sévérité, avec goût, avec des connaissances réelles jointes à de grosses sommes d'argent. Non-seulement chaque tableau était authentique, mais tout était trié sur le volet parmi les plus agréables et les mieux conservés. La qualité répondait à la distinction des provenances. Sir William Boxall employa tous ses efforts pour que la collection ne fût pas dispersée. Il réussit, et ce fut un coup de maître. En 1871, les soixante-dix-sept tableaux de Robert Peel vinrent s'ajouter à tout ce que l'on possédait déjà, et les écoles flamande et hollandaise se trouvèrent complétées comme par enchantement.

Une somme de 75,000 livres sterling (1,875,000 francs) fut votée à cet effet et ne paraîtra pas exagérée quand on saura que Robert Peel comptait dans sa collection :

2 Backuysen; — 3 Cuyp; — 1 Gérard Dow; — 3 Karel Dujardin; — 4 Hobbema; — 2 Pierre de Hooge; — 1 Philippe de Koning; — 2 Metsu; — 7 Teniers; — 3 Adrien Van de Velde; — 7 Guillaume Van de Velde; — 5 Wouvermans; — 2 Wynants, etc., etc., etc...

Hâtons-nous d'ajouter qu'au milieu de tout cela brillait d'un éclat sans pareil le *Chapeau de paille*[1] de Rubens, c'est-à-dire un des ouvrages de ce maître les plus connus, les plus célèbres. Qui n'a entendu parler du *Chapeau de paille?* Commençons par cette merveille notre revue des œuvres de Rubens.

Disons d'abord que ce nom qu'on lui donne n'est qu'un sobriquet sans signification aucune. Il n'y a rien dans ce panneau qui ressemble de près ou de loin à un chapeau de paille, et l'on dirait que c'est par une sorte de mystification ou de gageure qu'on se plaît à le lui laisser. On a cherché à expliquer cette singularité en disant que le sobriquet primitif était le *Chapeau de poil* (il s'agit en effet d'un chapeau de feutre), et que par corruption on avait changé le mot *poil* en *paille.*

Cette explication nous paraît peu satisfaisante, mais qu'importe? On aura beau faire, le pli est pris, et l'absurde dénomination subsistera.

Il s'agit donc d'une jeune fille vue à mi-corps et de face, la tête couverte d'un grand chapeau noir avec plume blanche. Le corsage de la robe est noir, les manches sont cramoisies. Les deux mains sont croisées l'une sur l'autre : — voilà tout. La richesse du costume indique une femme d'une condition élevée. La beauté du modèle a dû frapper le maître, qui s'est complu à dessiner en amande les grands yeux, doux comme des yeux de gazelle, à reproduire la souplesse des attaches, à lutter avec sa palette contre ce teint éblouissant. L'ensemble est d'une harmonie sans égale, d'une facilité et d'une légèreté d'exécution que seul Rubens a possédées.

Une artiste de premier ordre, Mme Vigée-Lebrun, parle de ce portrait dans ses Mémoires et cherche à l'expliquer en quelques lignes qu'il nous semble intéressant de transcrire : « A Anvers, je trouvai chez un particulier le fameux *Chapeau de paille* qui vient d'être vendu dernièrement à un Anglais, pour une somme considérable. Cet admirable tableau représente... Son grand effet réside dans les deux différentes lumières

1. Voir dans la *Gazette*, 2e période, t. IX, p. 27, l'eau-forte de M. Rajon. (N. D. L. R.)

que donnent le simple jour et la lueur du soleil; ainsi les clairs sont au soleil, et ce qu'il me faut appeler les ombres faute d'un autre mot, est le jour. Peut-être faut-il être peintre pour juger tout le mérite d'exécution qu'a déployé Rubens. Ce tableau me ravit et m'inspira au point que je fis mon portrait à Bruxelles en cherchant le même effet. Je me peignis portant sur la tête un chapeau de paille... et tenant ma palette à la main. »

Ce portrait, dont le modèle n'est pas connu, se trouvait parmi les œuvres d'art laissées par Rubens à sa mort. On le rencontre ainsi décrit dans l'inventaire dressé à cette époque : N° 122. Un *Pourtrait d'une Damoiselle ayant les mains l'une sur l'autre*. Il appartint, après le partage, à un M. Lunden qui avait épousé l'une des filles du second mariage de Rubens, et resta longtemps dans cette famille. Au commencement du XIXᵉ siècle, il était la propriété de M. Stiers d'Aertselaar. Le *Chapeau de paille* avait déjà, comme le prouve le passage des Mémoires de Mᵐᵉ Lebrun[1], une grande réputation. Lorsque M. Stiers d'Aertselaar mourut, en 1822, il s'établit entre les divers spéculateurs anglais une sorte de rivalité. C'était à qui réussirait à mettre la main sur le précieux panneau. On peut trouver dans les ouvrages de Buchanan et de Smith de nombreux détails sur les négociations qui furent entamées à plusieurs reprises avec les propriétaires. Enfin la victoire resta à M. Smith qui, en 1823, vendit le portrait à sir Robert Peel, et il est à peu près prouvé que ce dernier le paya un prix presque extravagant pour l'époque, 3,500 liv. st., 87,500 francs!

Examinons maintenant une question délicate. L'admiration que suscita ce buste de femme ne tenait-elle pas un peu à un de ces engouements inexplicables dont on trouve tant d'exemples dans l'histoire de l'art? Le costume, la beauté de la personne représentée n'étaient-ils pas pour quelque chose dans cet entraînement général? N'y a-t-il pas enfin de l'exagération dans le sentiment qui fait mettre en avant le *Chapeau de paille* dès qu'on vient à prononcer le nom du grand maître flamand? Nous ne savons comment d'autres résoudraient la question. Quant à nous, nous croyons que Rubens s'est plus d'une fois élevé à la même hauteur, et qu'il n'a pas réservé pour cet ouvrage seul toutes les séductions de son talent. Nous connaissons au château de Windsor le portrait d'Hélène Fourment qui ne nous semble nullement inférieur à celui dont nous venons de parler : à Florence un autre portrait de femme en buste qui nous a laissé une vive impression. Enfin, au Louvre, le portrait de Mᵐᵉ de Boonen et

1. Le voyage de Mᵐᵉ Lebrun en Flandre est de 1780 ou 1781.

du baron de Vicq nous paraîtraient devoir être mis au même rang... Il nous serait facile de grossir cette liste.

Le Triomphe de Silène est une composition énergique et colorée qui vient également de la collection Peel. Le compagnon de Bacchus est ivre et marche vers la gauche, soutenu et entouré par des bacchantes, des satyres dont l'un joue de la double flûte, et des enfants. Au second plan, à droite, un satyre embrasse une vieille femme qui tient une torche. De Piles a fait un grand éloge de ce tableau qui paraît être celui de l'inventaire de Rubens décrit en ces termes : *N° 170, Une pièce d'un Silène enyvré, avec des satyres et autres figures.* Il appartint au cardinal de Richelieu et au duc d'Orléans, et entra plus tard dans les collections Dutartre, Lucien Bonaparte et Bonnemaison. A cette dernière vente, en 1827, il fut payé 21,000 fr., et, peu après, sir Robert Peel l'acquit au prix de 27,500 fr. (1,100 liv. st.).

La Paix et la Guerre est une de ces allégories que Rubens aimait tant et qu'il a répétées sous diverses formes. La Paix est assise au milieu de la composition, se pressant le sein. Une véritable et gracieuse guirlande d'Amours, d'enfants et de jeunes filles l'entoure et se groupe autour d'elle. Un satyre, souriant et accompagné d'un tigre jouant comme un jeune chat, présente aux enfants les fruits que renferme une corne d'abondance. Au second plan, Minerve repousse Mars qui s'éloigne à regret et qu'escortent deux monstres hideux, ses terribles acolytes, la Peste et la Famine.

Rubens peignit cette belle composition en Angleterre et l'offrit, en 1630, au roi Charles Ier [1]. Après la mort du royal amateur, le tableau fut vendu, avec tant d'autres! Au commencement du XIXe siècle, il se trouvait à Gênes, au palais Doria. M. Buchanan l'acquit, en 1802, par l'intermédiaire de M. Irvine, et le revendit, au prix de 3,000 liv. st., 75,000 fr., à M. le marquis de Stafford, depuis duc de Sutherland, lequel, en 1828, le donna à la Galerie Nationale.

L'allégorie que nous venons de décrire est, sous tous les rapports, bien supérieure au tableau de l'*Enlèvement des Sabines* qui provient de la collection Angerstein. Cette dernière composition est confuse et sans plans; les figures sont courtes et lourdes. Œuvre de facture, presque de pratique; la toile est vide, quoique surchargée de groupes; mais ces groupes sont sans signification et sans relief. La couleur est toujours belle et harmonieuse, et c'est tout ce que nous en pouvons dire.

Le château de Windsor possède un Rubens qui dominerait tous les

1. Catalogue de Charles Ier, p. 86, n° 13.

ouvrages de ce maître qui se trouvent à Trafalgar Square : nous voulons parler du *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.* C'est un tableau qui atteint le style le plus élevé à force d'énergie, de fermeté et d'unité. Nous l'avons vu à plusieurs reprises soit à Windsor, soit à Manchester; et notre admiration a toujours été la même. Van Dyck l'a imité, dans sa jeunesse, en partant pour l'Italie, et l'a copié en l'adoucissant, comme on peut le voir encore dans l'église de Saventhem, près de Bruxelles. Il nous est impossible de comprendre pourquoi certaines personnes ont cru que le tableau de Windsor (qui a été apporté d'Espagne dans le XVIIIe siècle) a été fait en collaboration par ces deux grands artistes. Nous y voyons Rubens tout entier et Rubens tout seul. Qui sait? on en viendra peut-être à insinuer que Rubens a imité Van Dyck. Jusqu'à preuve du contraire, nous croirons fermement que c'est Van Dyck qui a imité Rubens.

Mais ne nous laissons pas entraîner par notre enthousiasme pour le tableau de la collection royale de Windsor. Revenons à la Galerie Nationale et mentionnons encore divers tableaux du chef de l'École flamande : le paysage de l'*Automne*, par exemple. C'est une œuvre grandiose et d'une profondeur extraordinaire quant à l'horizon. On y voit le château de Stein, résidence de Rubens. Sur le premier plan un chasseur cherche à surprendre une compagnie de perdreaux. L'exécution nous paraît présenter quelque dureté, et les tons sont si vigoureux qu'ils deviennent presque violents.

Le *Jugement de Pâris* est un tableau de grande réputation qui a été, en 1844, payé plus de cent mille francs. C'est une composition bien connue et dont une répétition se trouve à Dresde. L'exemplaire de Londres vient de la galerie du duc d'Orléans; il avait primitivement appartenu au cardinal de Richelieu.

N'oublions pas une jolie esquisse, l'Apothéose de Guillaume le Taciturne, qui vient du peintre Wilkie. Que c'était bien là une peinture convenant à un artiste ! Avec quel plaisir l'habile artiste anglais a-t-il dû étudier ce petit panneau circulaire si vivement et si légèrement empâté, plein de lumière et de gaieté ! Combien d'esquisses de Rubens nous paraîtraient au moins aussi désirables que ses tableaux !

Nous parlerons aussi d'une copie de Rubens faite d'après Andrea Mantegna, copie des plus intéressantes en elle-même et par les réflexions qu'elle provoque. Rubens n'était pas seulement le grand artiste que tout le monde sait, c'était aussi un amateur passionné, riche et formant collection d'objets précieux. Rien n'est plus curieux que l'inventaire dressé après sa mort et que nous avons déjà eu l'occasion de citer. Le nombre

des copies peintes ou dessinées par lui d'après les maîtres est surprenant, et il est certain qu'il a passé une bonne partie de sa vie à copier. Il a été plus loin. Quelle stupéfaction n'avons-nous pas éprouvée en rencontrant souvent des dessins de toutes les écoles, de toutes les qualités, que Rubens s'était amusé à rehausser de blanc au pinceau avec un soin minutieux! Le fougueux artiste, l'homme qui en quelques mois couvrait des galeries entières de sa brosse, savait s'astreindre à terminer quelques œuvres médiocres, à en revoir le modelé et le contour. Les dessins d'après les maîtres qui sont entièrement de sa main, sont souvent de la plus grande beauté. Nous en connaissons, dans le beau cabinet de notre ami M. de La Salle, un à l'aquarelle qui reproduit une figure du Pordenone, et qui ne pourrait être plus remarquable, quand le peintre vénitien lui-même l'aurait crayonné et lavé. Si ce dessin ne portait pas, de la main du maître flamand, les indications nécessaires, on serait bien embarrassé sur le nom à lui donner. On chercherait parmi les plus illustres bien entendu, et la véritable dénomination n'apparaîtrait qu'après bien d'autres.

Rubens avait donc fait à Mantoue trois études d'après trois des cartons de Mantegna faisant partie de la suite des Triomphes de Jules César[1]. Ces études sont ainsi désignées dans l'inventaire (vers la fin et après le N° 314) : *Trois toiles collées sur bois, représentant les triomphes de Jules César, après Mantegna, imparfaites.*

La copie qui nous occupe est-elle la seule qui subsiste aujourd'hui? c'est ce que nous ne saurions dire. On l'acquit, en 1856, à la vente Rogers, au prix de 27,500 francs.

Que ce soit une copie exacte, nous sommes loin de le soutenir. C'est une traduction libre dans laquelle l'esprit et la main de Rubens se voient du premier coup. Nous ne dirions pas non plus, comme nous l'avons lu dans Buchanan, que Rubens y laisse loin derrière lui Andrea Mantegna. Rubens n'accepterait pas cet éloge, croyons-nous. Mais c'est, dans son ensemble, un ouvrage tout particulièrement attractif.

En compulsant cet inventaire que nous avons déjà tant de fois cité, on trouve outre la mention d'un nombre immense de copies de la main de Rubens, un aperçu des originaux qu'il possédait. Titien, Paul Véronèse, Tintoret, y sont cités à chaque page. Les noms de Raphaël, du Pérugin y figurent aussi. Parmi *les pièces des vieux maîtres*, nous rencontrons Jean Van Eyck, Albrecht Dürer, Lucas de Leyde, Holbein, maistre Hugues (Hugo van der Goes), maistre Quintin (Quentin Metsys), Henri de

1. Les originaux sont depuis longues années à Hampton Court.

Bles... etc. Quel *connaisseur* ce devait être que ce Rubens! Quelle sûreté son œil devait avoir acquise après tant de patientes études, après tant de comparaisons successives faites avec amour! Quelles occasions il dut rencontrer dans ses voyages, ayant de l'or plein ses mains, à une époque où les belles choses se trouvaient sans peine! Notre inventaire devrait bien contenir quelques indications de plus.

Le château ou plutôt le palais d'Hampton Court, outre une nombreuse collection de tableaux, les uns précieux, les autres médiocres [1], possédait deux suites célèbres de cartons; la première était celle des cartons de Raphaël. Dans ces dernières années, les sept Raphaël ont été transportés à Londres et exposés dans une galerie spéciale à South Kensington.

La seconde était celle des Triomphes de Jules César par Mantegna, acquise par Charles Ier avec la collection des ducs de Mantoue.

Les neuf Mantegna sont toujours à Hampton Court et toujours admirés. Mais leur état de conservation laisse bien à désirer. Les couleurs à l'eau et à la gomme n'adhèrent plus complétement au fond. Elles tombent par places en poussière impalpable, et depuis quelques années le dommage est manifestement augmenté.

Se croiser les bras, c'est ce qu'il y a de plus simple et de plus commode; mais c'est en même temps assurer, dans un délai plus ou moins long, l'irréparable destruction de chefs-d'œuvre. L'opération nécessaire est délicate, difficile peut-être. Mais il y a évidemment, suivant l'expression consacrée, quelque chose à faire. Dieu veuille qu'on prenne le meilleur parti, et qu'on le prenne en temps utile!

REISET.

(La suite prochainement.)

1. Une épuration rigoureuse de cette collection serait bien utile : elle doublerait l'intérêt et la valeur des objets d'art dignes d'être conservés.



ANTONIO DE BAZZI

SURNOMMÉ LE SODOMA



Que de lieux en Italie on pourrait nommer où il serait doux aux amoureux du passé de finir de vivre! Que de silhouettes, chacune avec son charme historique et sa beauté qui n'est jamais banale, se dessinent précises dans le souvenir du voyageur. Du rivage de Cômo à la plaine de Pestum, des collines d'Urbino aux forêts de Porto d'Anzio, qui pourra proclamer la cité victorieuse entre tant de cités rivales?

Il en est une cependant vers laquelle le touriste retourne moins souvent, comme s'il respectait la solitude au milieu de laquelle elle vit retirée, et le silence qui s'est fait depuis quatre siècles dans ses murailles.

Entourée d'un cercle de collines qui semblent la saluer, elle dresse au milieu d'elles ses tours calcinées par le soleil, et au-dessus de ses tours brille comme un diadème le triangle d'or que la main de Giovanni di Cecco posa sur le front de la cité de la Vierge : — nous voulons

parler de Sienne. — Entre toutes ces filles italiennes du moyen âge, nulle n'a plus obstinément tenu à conserver son visage d'autrefois, nulle n'a mieux défendu ses rides et son histoire. Rien qu'à passer sous ces portes aux fortes herses, rien qu'à errer dans ces costarelles aux détours favorables à l'embuscade, rien qu'à voir se dresser au milieu des places et des rues ces hautes guérites d'où l'œil du guetteur plongeait dans l'ombre des carrefours, on comprend quelle fut la vie de ces rudes habitants qui, pendant trois siècles, tour à tour patriotes admirables ou révolutionnaires sans raison, semblaient avoir trouvé dans le métier de combattant le seul but de l'existence.

Les hommes de notre âge s'arrangeraient mal, il est vrai, de cette vie tourmentée, et, cependant, ô fascination des noms que l'écho du passé nous envoie, parce que de ces ruelles, de ces forteresses sortaient des guerriers qui s'appelaient Tolomei, Piccolomini, Salimbeni, quoique sous leurs pourpoints de velours et sous leur cuirasse damasquinée ils fussent presque tous d'abominables coquins, parce que les vers des poëtes les ont chantés, parce que le pinceau des artistes les a vêtus, nous leur pardonnons, nous qui n'avons plus à souffrir de leur tyrannie, nous qui n'entendons plus les cris des victimes, et il ne nous déplaît pas de retrouver intacts et formidables ces antres de pierre d'où s'élançaient sur le pauvre populaire, qui savait du reste les attendre, les tenants de ces féroces aristocrates.

Et puis, d'ailleurs, n'y a-t-il pas dans ces récits, à grand fracas d'armes, plus de cliquetis d'épées que de sang répandu, plus de vantardise que de vraie vaillance? En aucun temps, les historiens d'Italie ne se gardèrentde hâbler. Se peut-il que ces innombrables sanctuaires de la prière, ces madones et ces saints dont les images s'étalent encore partout à Sienne, jusque sur les palais les plus sinistres; se peut-il que ce luxe de piété payé par les offrandes enthousiastes de chaque citoyen ne donnent pas un démenti à ces légendes belliqueusement fanfaronnes? En tout cas, il y avait temps pour tout, mais jamais les Siennois, soucieux de l'honneur de leur ville, n'oublièrent de respecter les monuments qu'élevaient, au gré de leur fortune, les vainqueurs et les vaincus. Cette vertu de civisme, ils l'avaient aux siècles batailleurs et ils l'ont léguée à leurs pacifiques descendants. Aujourd'hui encore Sienne est la ville d'Italie où l'on rencontre le moins de ruines. Le chemin de fer lui-même s'est contenté d'effleurer ses murailles, il n'a pas osé les franchir. Amants des jours d'antan, rêveurs qu'un vieux marbre enthousiasme, qu'un panneau d'or vermoulu émeut, c'est à Sienne qu'il ferait bon mener votre innocente vie!

I.

A quels pensers se livrait Giovanni Antonio de Bazzi, lorsqu'en 1500 il entrait pour la première fois dans cette ville, qui allait devenir pour lui une seconde patrie? Il n'y venait chercher, sans doute, ni cette paix de l'âme que le Dante vieilli demandait à tous les cloîtres de l'Italie, ni cette paix du travail qu'on ne rencontrait plus nulle part en Europe au xv[e] siècle. Ce n'était pas non plus un politique que ce jeune homme, et la police de Pandolfo Petrucci pouvait le laisser passer sans soupçon, sur la foi de son gai visage. L'ambition cependant le poussait au large, mais combien pacifique et complaisante à l'épreuve! Las de ne pas trouver plus vite sa place au soleil, cet impatient de vingt ans avait secoué la poussière de ses pieds sur le sol ingrat de son pays, et, plein de cette belle confiance de la jeunesse, il venait en Toscane à la suite de protecteurs comme on en trouvait facilement dans ces temps si différents des nôtres, car il suffisait alors de témoigner par quelque œuvre d'un mérite qui pouvait grandir, les Mécènes ne manquaient jamais. Ceux de Giovanni Antonio se nommaient les Spannochi; banquiers en renom, ils exerçaient non-seulement à Sienne, mais encore à Milan, même à Rome, une influence presque semblable à celle des premiers Médicis. Le cœur de leur protégé pouvait s'ouvrir à l'espérance.

Nous ignorons comment celui-ci leur donna la mesure de son avenir. Né à Vercelli, où son père exerçait l'infime métier de cordonnier, Antonio avait reçu d'un obscur artiste les premières notions de l'art de peindre. Cela n'offrait rien de rassurant, et le long apprentissage de sept ans, comme il en fallait faire alors, ne donnait pas même des gages plus certains de talent. Mais l'élève de Martino de Spanzottis s'était fatigué de son maître, et, après la mort de son père, libéré du joug de l'obéissance, sans remords et sans reconnaissance, il avait osé s'enfuir de Vercelli; cela promettait. Léonard de Vinci exerçait alors à Milan la royauté du génie. C'est à lui que le Bazzi était venu demander de compléter son éducation. Il en reçut, il tira de son commerce avec ses élèves et ses émules, comme Cesare da Cesto, Luini, des leçons, un profit dont l'artiste devait garder jusqu'à la fin l'ineffaçable souvenir. Rien ne s'est conservé des premiers essais du jeune Vercellien, mais ce fut sans doute à la suite de quelque peinture, dont suivant les coutumes reçues il fit hommage aux banquiers Spannochi, que ceux-ci l'emmenèrent avec eux en Toscane. Quelle aubaine pour leur patrie, et quel sujet de

fierté pour eux s'ils avaient pu susciter un rival au Vinci, à ce Florentin d'autant plus odieux à tout Siennois qu'on pouvait moins lui contester sa grande renommée[1] !



DÉPART DE SAINT BENOÎT POUR ROME.

(Fresque d'Antonio de Bazzi, à Monte-Oliveto).

La fortune savait ce qu'elle faisait pour le Bazzi; elle l'amenait à Sienne au moment choisi par elle.

1. Disons ici que la critique ne permet pas d'attribuer à l'élève de Spanzottis les fresques du palais Tizzoni à Vercelli. A quoi ne pousse pas l'envie de paraître perspicace? et parce que, par respect, par reconnaissance peut-être pour un protecteur de sa famille, Giovanni Antonio, qui aimait à varier ses signatures, eut l'idée de mettre un jour au bas d'un de ses tableaux ce nom : « de Tizzoni di Verze »; il n'en a pas fallu plus aux yeux d'un admirateur trop zélé et mal averti pour déguiser un ouvrage du plein XVI[e] siècle en pièce de début de Giovanni Antonio de Bazzi.

Épuisée par une production de deux siècles, l'école des successeurs de Simone Memmi et d'Ansano di Pietro agonisait. Quand, autour d'elle, toutes les autres grandissaient ou se renouvelaient, quand Signorelli introduisait l'étude de la nature dans les ateliers jusqu'à lui restés, pour la plupart, fidèles aux types consacrés et aux vieilles méthodes, quand le Pérugin ne craignait pas d'orner le visage de ses madones de grâces terrestres et partout applaudies, l'école nationale s'obstinait à résister encore à des progrès qu'elle niait, à des changements qu'elle qualifiait d'impies.

Vainement les moins récalcitrants parmi les fidèles, comme Bernardino Fungaï, étudiaient les murs de la Libreria où Pinturicchio venait de retracer les actes de la vie du grand Pie II, ils conservaient malgré eux les stigmates de leur éducation. Respect impuissant et fétichisme inutile même à Sienne; on voulait du nouveau. Comment sentir passer dans l'air ces bouffées qui soufflaient de Rome et de Florence et n'en pas reconnaître l'influence revivifiante? Que dorment dans le tombeau les ombres de Duccio et de Segna; leurs concitoyens, leurs anciens admirateurs rougissaient maintenant de leur gloire vieillie dont l'éclat n'excitait plus la jalousie de personne en Italie. A ce moment donc, le Bazzi, présenté par un des plus gros personnages de la ville, entrait à Sienne.

II.

C'est un don précieux que le discernement. Vasari prétend que Giovanni Antonio montra dès le début et sans vergogne sa nature fantasque et indépendante. En tout cas, il choisit ses protecteurs dans des moments lucides, et, à peine arrivé en pays étranger, il sut mettre à profit leur patronage. En ce temps-là on citait parmi les plus habiles artistes de l'Italie un simple *intagliatore di legno*. Et c'était presque un honneur que de travailler avec Antonio Barili. Par les soins de Spannochi, le Bazzi obtint de la famille Savini la commande de deux tableaux dont le célèbre encadreur devait sculpter les bordures. Dès l'abord, voilà donc le nouveau venu classé et accepté comme l'eût été un compatriote, et il n'a plus qu'à se laisser aller au courant qui va porter son destin d'un flot si caressant.

Malheureusement rien ne reste des ouvrages que le Bazzi exécuta dans cette première période de sa vie d'artiste. Mais la *Grande Descente de croix* qu'il peignit pour une chapelle de San Francesco existe encore. Elle suffit pour donner une idée complète du talent du maître à ses débuts. Ce vaste panneau est resté une des plus belles, sinon la plus belle de



ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, A SIENNE

ses œuvres. Non pas qu'on puisse louer comme chose bien nouvelle la composition de la scène, l'arrangement des groupes et le sentiment qui anime les personnages. Nature facile et facilement contente d'elle-même, Antonio ne s'ingéniait pas à paraître neuf, le vrai ne le tourmentait pas davantage. Venu de Milan avec une mémoire bien garnie de souvenirs, il en tirait sans périls, pensait-il, des arrangements, des airs de tête inconnus à Sienne, se fiant à ces emprunts pour se faire en terre étrangère une originalité incontestée. Mais ce qu'on doit louer, surtout lorsqu'on pense aux tableaux exécutés quelques années après, si lâchés d'exécution, qu'on peut dire qu'il les peignait *sotto la gamba*, c'est justement le fini du rendu. L'expression du visage des saintes femmes et de la Vierge, quoique trouvée de pratique, est belle et touchante. Cela suffit pour donner à la *Déposition de croix* une place à part, une place d'honneur dans l'œuvre abondante du futur peintre de la Farnésine.

On cite encore comme datant de cette première année du séjour à Sienne, un charmant Tondo représentant la *Vierge adorant l'enfant Jésus* entre saint Jean et saint Joseph, aujourd'hui dans le musée de Sienne. L'influence lombarde y reste écrite tout entière et sans effort de déguisement, mais du moins cette influence retient encore le peintre sur la pente où il glissera plus tard. Elle oblige sa main, elle lui impose cette belle discipline de l'exécution, sauvegarde qui a protégé contre l'indifférence tant d'œuvres de médiocre invention et à laquelle il eût été salutaire pour le Bazzi de rester plus longtemps obéissant.

Ces divers travaux commençaient à devenir de bonne garantie, et don Andrea Coscia de Naples les estimait déjà suffisants, puisque dès ce moment il passa traité avec le jeune Lombard pour la décoration du réfectoire de Santa-Anna-in-Creta, monastère Olivetain à quatre milles de Pienza. Il se trouvait là six compartiments à couvrir de peintures. Elles sont aujourd'hui très-abîmées par l'éternel ennemi, le temps, avec ses acolytes, l'humidité et la sottise des hommes. La principale de ces fresques représente la *Multiplication des pains*. La composition en est un peu confuse, mais la figure du Rédempteur s'y montre imposante et pleine de ce charme inconnu aux Siennois, austère et gracieux à la fois, dont Luini avait révélé le secret à cet emprunteur que l'amour-propre ne gêna jamais. Si le couvent de Santa-Anna, moins en dehors des routes habituelles, ne demandait pas pour être visité trop de sacrifices au voyageur, les fresques que nous citons seraient mieux connues; on vanterait dans les Guides la *Pietà*, la *Sainte Anne sur son trône*, les portraits des Olivetains qui l'entourent; mais combien en compte-t-on de ces audacieux qui s'aventurent en dehors des routes tracées? Combien en

est-il qui se risqueraient à s'égarer du côté de Pienza, de cette ville étrange, sorte de Pompeï du moyen âge, une des plus curieuses et des plus saintes reliques de la vieille Italie?

Quoique cachée dans l'ombre d'un modeste monastère, l'œuvre d'Antonio ne pouvait y demeurer oubliée. Des liens de famille reliaient ensemble les maisons d'une même observance. Le supérieur des bénédictins du couvent de Monte-Oliveto avait donc entendu citer le nom de ce novateur dont les madones parlaient de piété dans une langue si aimable. Justement, en ce moment, il cherchait un successeur à Luca Signorelli qui venait de partir pour Orvieto, abandonnant sans pensée de retour le malheureux abbé et la décoration du grand cloître. Trouver ce remplaçant n'était pas chose facile. Comment croire qu'un jeune homme ferait si facilement l'affaire? Puis la commande était importante; il restait encore dans le cloître commencé vingt-cinq parois à décorer. Mais à la vue de la Santa-Anna et des prieurs qui l'entouraient, don Domenico prit confiance. Il faut tout dire : lui-même était Lombard, et sans doute enchanté de pousser un enfant du pays. Quant au Bazzi, il signa le contrat sans trembler. Pour salaire de cet immense travail, le peintre devait toucher à peu près 1,500 lires de notre temps. A ce prix, on s'explique le grand nombre d'œuvres d'art que produisit le xve siècle en Italie. On s'explique en même temps le grand nombre d'amateurs qui les commandaient. Depuis, il est vrai, la valeur de l'or a changé, mais avec lui aussi les goûts élevés du public et même la modestie des artistes.

Les fresques de Monte-Oliveto sont demeurées longtemps ignorées. Depuis la renaissance de l'École mystique en Allemagne, on les connaît mieux en France et elles ont repris un rang mérité dans la longue liste des grandes chroniques religieuses illustrées par les pinceaux des maîtres. Le couvent des Olivetains, ce sanctuaire de l'art, est visité maintenant par tous ceux qui se piquent de curiosité et d'érudition. La photographie a répandu la copie de ses richesses dans tous les portefeuilles des amateurs, et le nom du Bazzi en est demeuré justement agrandi. Nous n'avons pas ici la place suffisante pour décrire les compositions par lesquelles notre peintre retraça la vie du grand saint Benoît; d'ailleurs, nos descriptions à la plume seraient impuissantes à captiver une attention que les yeux seuls sont chargés d'éveiller. Signalons cependant après et avec tous ceux qui ont visité le Monte-Oliveto, les quatre fresques qui se trouvent aux angles du grand cloître : le *Départ de saint Benoît pour Rome*, la *Vocation des saints Mauro et Placidio*, surtout la *Tentation de saint Benoît* et l'*Incendie du Mont-Cassin par les Goths*. Hélas! c'était là le der-



LA DÉPOSITION DE CROIX, PAR ANTONIO DE BAZZI.

(Académie des Beaux-Arts, à Sienne.)

nier adieu du peintre lombard à sa première et à sa meilleure manière. Bien qu'il fût déjà permis de lui reprocher cette paresse d'ambition qui le laissait accueillir pêle-mêle, et comme pour aller plus vite en besogne, toutes les réminiscences, qu'elles lui fussent fournies par Léonard, par Luini ou par Pinturicchio, bien que la valeur des fresques que nous venons de citer en puisse être diminuée, on ne peut, sans déni de justice, se refuser à reconnaître la facilité de l'invention, le charme, la variété répandus sur tant de personnages de caractères si différents, en même temps qu'un goût particulier, une sorte de vocation pour composer les paysages, goût bien personnel cette fois et pour lequel il devait peu de reconnaissance à ses modèles habituels.

Peindre le portrait n'était pas un mérite très-original en ce temps, où la figure humaine elle-même semblait offrir aux copistes des types plus accentués et plus faciles à saisir. On ne peut dire qu'en cette partie de son art le Bazzi ait dépassé ni même égalé des maîtres puissants comme le Ghirlandajo, toutefois il était homme — on le voit à Monte-Oliveto — à les serrer de près, s'il l'avait voulu. Nous en trouvons un exemple dans cette scène où il s'est représenté lui-même tournant les yeux vers le spectateur, la chevelure tombant sur les épaules et la barrette posée à la mode du Sanzio. Figure aux traits vulgaires, mais expressive et vivante : elle suffirait à montrer que ce qui a manqué au Bazzi pour atteindre les hauts sommets et s'y maintenir, ce n'est ni cette première éducation qui donne la science nécessaire, ni le sentiment qui le met en pratique, mais seulement le respect de son art, lequel, il faut bien le dire, se confond le plus souvent avec le respect de soi-même.

Le cloître de Monte-Oliveto étant achevé, le prieur voulut encore que Giovanni Antonio se chargeât d'embellir d'autres parties du couvent, comme le grand escalier où il dut peindre le *Couronnement de la Vierge*, puis un *Jésus mort*, un *Portement de croix*, un *Christ à la colonne* et encore la *Fondation de l'ordre des Bénédictins de Monte-Oliveto*. Dans tous ces différents sujets on retrouve une imagination facile qui ne demandait seulement qu'à être dirigée par une attention moins portée à se laisser distraire en détails inutiles; trop d'ornements autour des figures, et plus mal à leur place sur ces figures elles-mêmes. Indifférence ou ignorance anatomique, plus choquante à côté des œuvres de Luca Signorelli. Malheureusement autour de lui personne ne l'avertissait. Les exemples ne pouvaient guère convaincre cet élève de Léonard, qui eût donné sans doute la science du peintre de Cortone tout entière pour le sourire de la Joconde, et si les bons moines se fussent avisés de conseils,

il leur eût fermé la bouche par une de ces plaisanteries qui lui valurent son premier surnom de *Mattaccio*.

Ces remarques chagrines que la critique moderne ajoute aux reproches de Vasari, ne se trouvaient pas sur les lèvres des moines de Monte-Oliveto. Ils vantaient à tout venant le panégyriste de saint Benoît et les commandes ne manquèrent pas au peintre lorsque la liberté lui fut rendue. Après avoir peint une grande fresque dans la chapelle du château de Trequanda, appartenant aux Sozzini, il revint à Sienne où sa bonne étoile le ramenait encore au moment opportun.

CH. TIMBAL.

(La fin prochainement.)



LA PERSPECTIVE

DANS LES BEAUX-ARTS DE L'ANTIQUITÉ



N distingue deux sortes de perspectives : la perspective *spéculative* et la perspective *pratique*. La première comprend la théorie optique; la seconde, l'art de représenter les objets tels que l'œil les aperçoit échelonnés à distance. Les sous-divisions sont la perspective *linéaire* et la perspective *aérienne*, selon qu'elles traitent la forme seule ou la forme et la couleur.

Les artistes excellent aujourd'hui dans l'art si rigoureux de la perspective; mais les anciens en avaient-ils une connaissance approfondie? C'est là une question fort controversée, que nous allons tâcher d'élucider.

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, plusieurs savants remarquables essayèrent de prouver, non sans succès, que toutes les branches de l'art étaient connues des anciens, et que la perspective, en particulier, avait été par eux portée à son plus haut degré.

Quoique les partisans de l'antiquité fussent nombreux, il se trouva pourtant des détracteurs sévères, qui poussèrent la témérité, — car c'en était une alors, — jusqu'à refuser aux anciens la connaissance de la perspective que, selon eux, une admiration aveugle leur attribuait.

A cet effet, de part et d'autre il n'y eut pas d'auteurs que l'on n'invoquât, de textes que l'on ne citât, d'opinions plus ou moins exagérées qu'on ne soutînt. Malgré tant de savantes dissertations, la question

n'a jamais été définitivement tranchée, et le moment est venu de la résoudre.

I.

Il est bon, ce nous semble, avant de commencer, de parler de l'étymologie du mot *perspective*. Perspective vient du latin *perspecta* ou *perspicio*, je considère attentivement, j'examine de près; ce qui laisserait à supposer que les Grecs n'en connaissaient guère la théorie, puisque ce mot n'a pas même d'équivalent en grec.

Cependant on ne saurait douter des notions relativement étendues que les anciens avaient de la perspective linéaire et de l'optique. Leurs architectes surtout, vivement pénétrés de la puissance que peuvent exercer sur l'esprit de l'homme les formes géométriques jointes aux proportions savamment combinées, montrèrent de bonne heure une réunion de qualités rares et de connaissances multiples. Aussi l'architecture a-t-elle été placée par Platon et par Cicéron au nombre des sciences les plus importantes, telles que la philosophie et la médecine. Peu s'en faut que Vitruve n'impose à l'architecte de tout savoir, car, outre l'histoire, qui lui fournit des indications précieuses pour la partie décorative; la musique, qui lui apprend à disposer un théâtre suivant les lois de l'acoustique; l'astronomie, qui lui sert pour la construction des cadrans solaires, etc., il exige qu'il ait étudié à fond le dessin, la géométrie, l'optique, l'arithmétique et la physique, sciences qui, comme on sait, ont avec l'architecture des rapports étroits.

Quant aux statuaires, ils n'avaient besoin d'étudier que le dessin, la géométrie et l'optique, dans la réunion desquels paraît avoir consisté toute la perspective antique, connue alors sous le nom de *sciagraphie* ou *scénographie*. C'est pourquoi Héliodore, qui dans ses fragments sur *l'Optique* désigne la scénographie comme la troisième partie de l'optique, dit que son étude est indispensable aux architectes et aux sculpteurs de statues colossales.

Mais les premiers pas de l'art furent lents et laborieux. Ce n'est, en effet, qu'à l'époque de sa splendeur, que les artistes se firent un devoir de ne pas manquer aux lois principales de la perspective, lois qui furent prises de tout temps en considération dans l'exécution des statues colossales. Le Jupiter Olympien de Phidias nous en offre un éclatant témoignage, que vient au reste confirmer un passage de Platon. Dans un de ses dialogues métaphysiques intitulé *le Sophiste*, l'Étranger, voulant démontrer à son interlocuteur Theétète que l'art d'imiter est l'art de faire

des images, dit que cet art consiste principalement à faire la copie « suivant la proportion du modèle en longueur, en largeur, en profondeur, et à donner à chaque partie les couleurs convenables. — « Theetète. Mais quoi ! tous ceux qui imitent ne cherchent-ils pas à en faire autant ? — L'Étranger. Non ; du moins ceux qui exécutent de grands ouvrages de sculpture ou de peinture, car s'ils donnaient à leurs belles productions les proportions véritables, les parties supérieures paraîtraient trop petites, et les parties inférieures trop grandes ; parce que les unes sont vues de loin, les autres de près. Et les artistes de nos jours, sans s'inquiéter de la vérité, ne donnent-ils pas à leurs ouvrages, au lieu de proportions réelles, celles qui sont belles en apparence ? — Theetète. Sans doute. » C'est à cause de cela que Platon, quelques lignes plus loin, regarde les figures colossales comme du domaine de la fantasmagorie « phantastiquè ».

En effet, dans le bas-relief antique, le principe qui domina d'abord dans l'origine fut de représenter toute la partie du corps aussi ronde et pleine que possible ; le développement de l'art jeta cependant plus de variété dans les plans et introduisit l'usage, ordinairement très-modéré, des raccourcis. L'admission de ce principe est cause de la pose singulière des figures des bas-reliefs égyptiens et des métopes de Sélinonte, conservées aujourd'hui à Palerme, sauf qu'ici les figures sont représentées de face, tandis que là elles sont de profil. Les figures en relief des tombeaux attiques, au contraire, semblent tout à fait de profil, comme sciées au milieu du nez. Ajoutons que dans les bas-reliefs du Parthénon, la plus grande partie des figures est représentée de profil ; les raccourcis trop durs y sont évités, et souvent maint raccourci, qui nous semblerait indispensable, par exemple à l'épaule des figures montées sur des chevaux, a été sacrifié, par amour de l'harmonie, de l'eurythmie eussent dit les Grecs, au désir de donner un plus bel aspect à l'ensemble. Il n'en est pas de même des bas-reliefs de Phygalie, où l'on remarque des raccourcissements très-sensibles à l'œil.

Dans un discours sur la *Perspective de l'ancienne sculpture et peinture*, inséré dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, année 1736, l'abbé Salier, après avoir cité plusieurs de ces bas-reliefs, notamment ceux de la colonne Trajane, en conclut que les anciens n'étaient pas si ignorants dans l'art de la perspective que les adversaires de « l'antique » semblaient vouloir le prouver, et il ajoute que s'ils se sont parfois éloignés des règles de cet art, ce qui est hors de doute, c'est avec connaissance de cause, et pour créer des effets dont ils espéraient tirer plus de prestige.

De pareilles assertions embrouillent plutôt qu'elles n'éclaircissent la

question, car ce qui a donné lieu à quelques savants de douter de l'habileté des anciens dans la perspective, c'est précisément la violation des règles de cet art dans les bas-reliefs en général, et en particulier ceux de la colonne Trajane, dont on peut voir des spécimens en galvanoplastie au musée de Saint-Germain.

Si l'on en croit une anecdote rapportée par Tzetzès (*Chiliades*, VIII, 193), Phidias avait un grand sentiment de la perspective, comme le prouve son défi avec Alcamène. Tous deux voulurent exécuter la statue de Minerve qui devait être placée au haut d'une colonne : lorsque les deux Minerves furent achevées et présentées au peuple, celle d'Alcamène réunit tous les suffrages; rien n'était plus beau, plus noble. Celle de Phidias, au contraire, parut d'une laideur repoussante ; des yeux sortant de leur orbite, une bouche immense, des traits informes, des muscles saillants, des draperies lourdes et raides; en un mot, l'ensemble d'un travail grossier auquel n'avait pas touché la main des Grâces. On ne pouvait concevoir comment un homme tel que Phidias avait pu se tromper à ce point. Celui-ci demanda que les statues fussent posées à leur place ; on le fit, et la charmante Minerve d'Alcamène parut, dans l'espace, comme un ouvrage chétif, sans dignité, sans expression et sans vie; celle de Phidias étonna tout le monde par sa majestueuse perfection.

« Cependant Alcamène était un grand sculpteur, » dit à ce sujet Wieland, dans un opuscule assez peu connu sur la *Perspective chez les anciens;* « mais Phidias avait sur son rival un immense avantage, il avait étudié la perspective, et sans doute alors cet art était un secret, puisque Alcamène n'y avait pas songé. Et d'ailleurs, ce Phidias qui avait exécuté la statue colossale de la Minerve du Parthénon, tenant un bouclier sur lequel on voyait d'un côté la victoire de Thésée sur les Amazones, et de l'autre les Titans escaladant le ciel; sur son brodequin le combat des Centaures et des Lapithes, et sur l'agrafe l'histoire de Pandore, pouvait-il ignorer les règles de la perspective; et d'immenses compositions telles que celles-ci peuvent-elles s'exécuter sans en connaître les secrets? »

Le grand polygraphe allemand tombe ici dans une erreur commune à d'autres savants, ses contemporains, et que nous croyons nécessaire de relever.

Alcamène était, avec Agoracrite, l'élève favori de Phidias. Celui-ci leur confia même d'importants travaux de sculpture. Comment supposer que, volontairement ou involontairement, le maître eût négligé d'enseigner à ces deux statuaires, les meilleurs de son école, les règles de la perspective, telle qu'on la comprenait alors, règles nécessaires surtout dans l'exécution des frontons qu'ils exécutèrent d'après ses ordres?

L'hypothèse n'est pas soutenable.

La statue de Mausole, conservée au British Museum, nous confirme dans cette opinion. Non-seulement l'image du célèbre roi de Carie, faite pour être placée sur un monument élevé[1], n'offre aucun caractère de vulgarité dans le travail, mais les formes en sont pures, quoique fortement accusées, et rien ne s'y révèle qui fasse penser à la grossière et brutale Minerve qu'aurait exécutée Phidias. Nous n'insisterons pas davantage sur cette anecdote, probablement imaginée par quelque rhéteur, et à laquelle il serait puéril d'ajouter foi. Il n'est pas nécessaire qu'une figure décorative, destinée à être vue à une certaine hauteur, soit « d'une laideur repoussante, ait des yeux sortant de leur orbite, des traits informes, des muscles saillants, une bouche immense, des draperies lourdes et raides. » Quantité de statues et de bas-reliefs placés sur le faîte de nos monuments, le groupe du *Pavillon de Flore*, par Carpeaux, entre autres, prouvent qu'il suffit d'une légère exagération de modelé, pour que l'éloignement n'altère en rien la conception de l'artiste.

Il ressort de tout cela une vérité incontestable, c'est que les anciens ne possédaient qu'une perspective élémentaire, devinée ou acquise par l'observation. Cette perspective sommaire existe non-seulement dans la plupart des ouvrages de sculpture antique, tels que le groupe du *Taureau Farnèse*, par Apollonius et Tauriscus de Tralles, conservé au musée de Naples, et le bas-relief représentant le *Festin de Trimalcion*, reproduit dans le recueil de Rossi intitulé *Admiranda veteris sculpturæ vestigia*, mais elle se rencontre encore parmi des monuments d'une tout autre nature. « On trouve sur les médailles, dit Dutens, dans son *Origine des découvertes attribuées aux modernes*, une foule de preuves de la connaissance des anciens dans la perspective. » Je citerai seulement ici une médaille de Séleucus Ier, représentant d'un côté la tête de Jupiter et de l'autre Pallas, dans un char tiré par quatre éléphants. La figure de Pallas est dégradée avec toute l'intelligence nécessaire. La roue du char est vue de côté avec une grande finesse de perspective, ce qu'il faut voir sur le médaillon même. Il y a un autre médaillon de Faustine, représentant l'Enlèvement des Sabines, où se voient plusieurs femmes groupées avec tout l'art du dessin et de la perspective. On voit une médaille de Trajan, représentant un temple; un médaillon d'Antonin, dont le revers représente l'arrivée du serpent d'Épidaure à Rome; un autre médaillon de Lucius Vérus, où ce prince est représenté dans un char à quatre chevaux, précédé de plusieurs soldats posés sur différents plans,

1. Pline lui donne cent quarante pieds.



FRESQUES DE LA MAISON DE LIVIE, AU PALATIN.

(Vue d'une rue de Rome.)

avec les dégradations favorables à leur éloignement ; enfin un médaillon de Commode, avec la légende *Vota publica,* et une médaille d'Alexandre Sévère, avec la légende ***Felicitas temporum,*** où l'on peut découvrir d'un coup d'œil la preuve que les Anciens connaissaient les règles de la perspective *tout aussi bien que nous les connaissons,* quoiqu'il ait plu à quelques modernes d'avancer le contraire, sans aucun examen. »

Là encore il y a exagération.

Certainement les médailles antiques ont, en général, un grand mérite au point de vue de l'art de la gravure et du monnayage, mais il est facile de voir que, dans la plupart d'entre elles, les sujets ont été conçus de manière à bien remplir le champ de la pièce, au risque de violer plus ou moins les lois de la perspective et même du dessin. De plus, les monuments architectoniques du fond et les figures des derniers plans révèlent que le graveur en usait librement à leur égard, soit pour combler les vides, soit pour donner plus de relief ou d'apparence à la monnaie.

La perspective à l'usage des graveurs en médailles, comme celle employée par les statuaires, n'était donc qu'une science rudimentaire, comparativement à la nôtre, basée sur les règles encore peu définies de la géométrie et de l'optique, et que les artistes modernes ont eu raison d'appeler *perspective de sentiment* [1].

II.

Passons maintenant à la peinture.

Antérieurement au VIe siècle avant J.-C., les artistes qui s'exerçaient dans la peinture étaient sans talent comme sans goût. Mais à partir de cette époque, l'influence de Cimon de Cléone, vanté par Élien et par Pline, fit faire à l'art de tels progrès, qu'elle se trouva en état d'atteindre à une perfection relativement très-grande, du Ve au VIe siècle. Ce Cimon passe pour avoir inventé *catagrapha, obliquas imagines,* c'est-à-dire des vues obliques, des figures de profil, prises en haut, en bas, etc. Il

1. Cicéron (*Lettres à Atticus,* lib. II, epist. 3), Vitruve (*Architect.,* lib. I, ch. I) et Aulugelle (*Nuits attiques,* lib. XVI, ch. XVIII) nous ont appris en quoi consistait l'optique des anciens. Elle renfermait trois parties différentes : la première enseignait aux architectes à disposer les fenêtres et les ouvertures d'un édifice, de manière qu'il en résultât la plus favorable des lumières ; la seconde partie concernait la construction des miroirs; la troisième enfin, désignée sous le nom de *Scénographie,* indiquait l'art de décorer l'intérieur et la scène des théâtres, comme on le verra plus loin.

introduisit également plus d'exactitude dans l'exécution des parties du corps et des draperies.

C'est à dater de cette période que la perspective joua un rôle plus important en peinture. Elle alla jusqu'à former une branche particulière de cet art, sous le nom de *scénographie* ou *sciagraphie.* Si l'on en croit Vitruve, Démocrite d'Abdère et Anaxagore de Clazomène avaient tenté d'appliquer les règles de la perspective aux décors des théâtres. « Anaxagore et Démocrite, dit-il, tenaient leurs connaissances d'Agatarchos, disciple d'Eschyle. Ils enseignèrent comment, ayant mis un point en certain lieu par rapport à l'œil et aux rayons visuels, on y fait répondre certaines lignes proportionnelles aux distances naturelles, en sorte que, d'une chose cachée ou que l'on aurait peine à deviner, il en résulte des images ressemblantes aux objets, telles, par exemple, qu'elles représentent des édifices, qui, quoique peints sur une surface plane, semblent avancer en des endroits. »

Ce fait est des dernières années de la vie d'Eschyle, vers la quatre-vingtième olympiade (460 ans avant J.-C.). Aussi Aristote, au IVe livre de sa *Poétique,* attribue-t-il à Sophocle le premier l'usage de la scénographie ou peinture perspective de la scène. Dès lors, la scénographie devint un art particulier. Au rapport de Diogène de Laërce, vers la quatre-vingt-dixième olympiade il existait dans l'Erétrie, province de l'île d'Eubée, un architecte scénographe du nom de Cléisthènes, et plus tard il en parut d'autres tels qu'Eudore et Sérapion, cités par Aristote et Pline. Un *pictor scenarius* est également mentionné par Gori, dans son *Recueil d'inscriptions.*

Le premier peintre qui s'étudia sérieusement, au rapport de Plutarque, à rendre la dégradation des tons, fut Apollodore d'Athènes, lequel, selon Hésychius, était scénographe ou sciagraphe, car ces deux arts se liaient étroitement. La manière d'Apollodore peut être regardée comme le produit incontestable de la peinture de la mise en scène d'après les lois de la perspective, à l'aide de laquelle le peintre se proposait de faire illusion aux yeux de la foule par l'apparence de la réalité. Cette invention entraîna à sa suite la négligence du dessin, ce qui explique les jugements peu favorables que les anciens ont portés sur la sciagraphie en général; mais, dans tous les cas, elle fit néanmoins faire un grand pas au développement postérieur de l'art.

Les auteurs que nous avons cités ne sont pas les seuls qui fassent l'éloge de la perspective. Lucien de Samosate, dans son traité intitulé *Zeuxis ou Antiochus,* parle de cet art comme s'il en eût connu les principes et les effets. « Parmi les œuvres les plus hardies de Zeuxis, dit-il,

on peut citer le tableau qui représente un hippocentaure femelle allaitant deux petits qui viennent de naître. Athènes en possède aujourd'hui une copie fort exacte : l'original fut, dit-on, envoyé à Rome par Sylla, général des Romains; mais on raconte que le vaisseau qui transportait ce tableau périt, ainsi que le tableau lui-même, à la hauteur du cap Malée. Je vais cependant essayer de vous donner une idée de la copie, que j'ai eue dernièrement sous les yeux; non que je sois, ma foi, bon connaisseur en peinture, mais parce que j'en ai le souvenir bien présent, pour l'avoir vue à Athènes chez un peintre. La vive admiration dont m'a frappé alors ce chef-d'œuvre m'en facilitera beaucoup maintenant la description.

« Sur un épais gazon est représentée la centauresse : la partie chevaline de son corps est couchée à terre, les pieds de derrière étendus; sa partie supérieure, qui est toute féminine, est appuyée sur le coude; ses pieds de devant ne sont point allongés comme ceux d'un animal qui repose sur le flanc, mais l'une de ses jambes, imitant le mouvement de cambrure d'une personne qui s'agenouille, a le sabot recourbé; l'autre se dresse et s'accroche à la terre, comme font les chevaux quand ils essayent de se relever. Elle tient entre ses bras un de ses deux petits et lui donne à têter, comme une femme, en lui présentant la mamelle; l'autre tette sa mère à la manière des poulains. Vers le haut du tableau est placé, comme en sentinelle, un hippocentaure, époux, sans nul doute, de celle qui allaite les deux petits : il se penche en souriant. On ne le voit pas tout entier, mais seulement à mi-corps. De la main droite, il tient un lionceau qu'il élève au-dessus de sa tête, et semble s'amuser à faire peur aux deux enfants.

« Toutes les autres beautés de ce tableau, qui échappent en partie à l'œil d'un ignorant tel que moi, ajoute Lucien, bien qu'elles réalisent la perfection de la peinture, je veux dire la correction exquise du dessin, l'heureuse combinaison des couleurs, *les effets de saillie et d'ombre ménagés avec art*, le rapport exact des parties avec l'ensemble, l'harmonie générale, je les laisse à louer aux fils des peintres, qui ont mission de les comprendre. Pour moi, j'ai surtout loué Zeuxis pour avoir déployé dans un seul sujet les trésors variés de son génie. »

Pline, à son tour, raconte que Pompée avait rassemblé dans ses galeries des tableaux singuliers, un entre autres de Pausias, où, dit-il, « des bœufs noirs, vus de face en raccourci, se détachaient sur un fond sombre ».

Philostrate, dans la préface de son livre des *Images*, donne également une description claire de quelques effets de perspective. Parlant d'un tableau représentant le siége de Thèbes, il loue l'invention du

peintre qui, ayant rempli toute la fortification de gens armés, en expose quelques-uns à mi-corps seulement, tandis que d'autres ne montrent que leurs têtes ou leurs casques; enfin on arrive à découvrir la pointe des piques de ceux que l'on ne voit pas, et l'auteur ajoute que c'est là l'effet de la perspective, qui enseigne à tromper les yeux par le moyen de certaines courbes tournoyantes qui se reculent, et font que les objets paraissent s'éloigner. Quintilien, liv. VIII, ch. IV de l'*Institution de l'orateur*, développe à peu près la même idée. « Nous voyons que la peinture n'a de relief qu'autant que les ombres et les jours sont bien dispensés. C'est pour cela que les peintres, après avoir dessiné plusieurs figures, les distinguent, les détachent, afin que les ombres ne tombent pas directement sur les corps. »

Enfin Wieland cite un passage du quatre-vingt-troisième paragraphe du livre IIe *De Oratore*, dans lequel Cicéron trace tous les avantages de la logique, dont il attribue l'invention à Simonide, et dans lequel il compare le travail d'un rhéteur à celui d'un grand peintre, qui montre la différence des lieux et des éloignements au moyen des formes : *Pictoris cujusdam summi ratione et modo formarum varietate locos distinguentis.*

« Il me semble, continue Wieland, que ces mots prouvent avec la plus grande clarté deux choses : d'abord, que les peintres de l'antiquité savaient marquer les éloignements par les formes ; puis, que les artistes seuls connaissaient les secrets de cet art.

« Il y a tout lieu de croire que les chefs-d'œuvre de Phidias auraient donné aux peintres et aux sculpteurs l'idée de la perspective, alors même qu'ils l'eussent ignorée. Et Parrhasius, le contemporain, l'ami de Phidias, le premier qui, suivant Pline, mit de la symétrie dans ses tableaux, pouvait-il ignorer les lois de la perspective? Étaient-elles inconnues à Parachyllus, le restaurateur de la célèbre école de Sycione et le maître d'Apelles, lui dont Pline disait que toute l'encyclopédie des arts libéraux était dans sa tête, et qu'il avait porté l'art jusqu'à la perfection ?

« La défense des anciens par l'abbé Salier n'était donc pas complète. Le comte de Caylus lui-même, qui dit que les anciens connaissaient les règles de la perspective, mais s'en écartaient quelquefois à dessein, n'a pas lu ce passage de Cicéron. Les anciens, qui connaissaient la perspective, ne s'en écartaient jamais; il est vrai que Pamphyllus, qui en professait les règles, mettait ses leçons à un si haut prix que peu de citoyens étaient assez riches pour fréquenter son école, car il employait dix années à enseigner son art, et prenait pour chaque année un talent attique (5,400 fr.). Il n'est donc pas étonnant, ajoute Wieland, que les

secrets de la peinture ne fussent pas très-répandus chez les Grecs. »

On a déjà vu Wieland croire sans réserve au prétendu défi de Phidias et d'Alcamène, relativement à leurs deux statues de Minerve. Le voici maintenant citant de bonne foi l'anecdote des 54,000 francs que coûtait l'étude soi-disant complète de la perspective. Aujourd'hui l'on est moins crédule, et la critique moderne, grâce à l'esprit de négation qui la caractérise, sait parfaitement, dans ce que racontent les anciens, distinguer le vrai du faux, la démonstration de l'hypothèse. Néanmoins nous voulons bien admettre que la perspective était le secret de quelques artistes grecs; mais il faut convenir que jamais secret ne fut plus mal gardé[1].

L'étude des monuments démontre qu'il en a été de même chez les Romains. Dans la fresque antique des *Noces Aldobrandines*, conservée à la bibliothèque Vaticane, et dont une copie restée célèbre, faite par Poussin, se voit dans la galerie du palais Doria Pamphili, à Rome, le peintre a assez bien indiqué la perspective dans toutes les parties où elle était nécessaire, non-seulement par la rondeur des corps et par les intervalles qui les séparent du fond, mais par la juste dégradation des objets que son sujet lui demandait, tels que l'autel, le lit, le plancher, etc. Mais, nous le répétons, ce n'est là toujours qu'une scénographie plus ou moins adroite, sans règles bien déterminées, et dans laquelle on a suppléé à l'art par le goût excessif de l'arrangement.

On en trouve au reste un exemple frappant dans plusieurs peintures du Palatin, qui ornaient la maison de l'impératrice Livie, entre autres celle qui représente une *Vue d'une rue de Rome* au Ier siècle de notre ère. Dans cette fresque, dit M. Georges Perrot (*Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire*), « la perspective, sans être tout à fait correcte, est moins inexacte et moins étrange que dans la plupart des peintures de Pompeï. Mais ce qui fait certainement le principal intérêt de ce tableau, ce sont les renseignements qu'il nous fournit sur la dispo-

1. Selon M. H. Bazin, dans sa remarquable thèse sur la *Condition des artistes de l'antiquité grecque*, les tableaux des peintres leur étaient payés à tant le personnage. Le tyran d'Élatée, Mnason, vers le milieu du IVe siècle avant J.-C., traitait avec les artistes qu'il employait d'après ce tarif assez singulier. C'est ainsi que, d'après le renseignement de Pline (XXXV, 36), on trouve les comptes suivants : « A Aristide de Thèbes, pour une bataille contre les Perses de cent personnages, 10 mines le personnage (près de 93,000 fr.); à Théomneste, pour des héros, vingt mines le héros (environ 2,000 fr.); à Asclépiodore, pour les douze dieux, trente mines le dieu (plus de 33,000 fr.). » Pour qu'on pût évaluer au même prix toutes les figures d'un grand tableau, remarque l'auteur que nous citons, par exemple d'un grand tableau historique, où en était donc la perspective chez les peintres grecs?



FÊTE DANS L'INTÉRIEUR D'UNE CHAUMIÈRE.

(Galerie de San-Donato)

sition des étages supérieurs des habitations romaines... Nous n'avons d'ailleurs point ici, comme dans beaucoup de peintures campaniennes, une architecture toute de fantaisie, où sont changées toutes les relations et proportions ordinaires, où tous les membres sont détournés de leur emploi naturel et engagés dans des combinaisons qu'il serait impossible de réaliser. Le peintre nous a représenté de son mieux, on a tout lieu de le croire, une de ces hautes maisons dont parlent Juvénal et Martial. »

III.

Parmi les détracteurs des anciens, Claude Perrault mérite d'occuper la première place. Dans ses *Parallèles des anciens et des modernes*, le célèbre auteur de la colonnade du Louvre et traducteur de Vitruve s'avança jusqu'à refuser à Apelles et à Parrhasius la connaissance de la perspective ainsi que l'art de graduer les effets d'éloignement.

Plus tard M. de Pauw, auquel on doit d'intéressantes *Recherches philosophiques sur les Grecs*, trouva surprenant que les modernes se fussent livrés à tant de conjectures et qu'ils s'engageassent encore dans des contestations aussi opiniâtres touchant les connaissances des anciens concernant la perspective, puisque les Grecs eux-mêmes ont avoué que ces connaissances leur manquaient absolument : « car, dit-il, jamais aucun d'entre eux n'osa s'essayer dans le paysage, ou si quelque le tenta, l'oubli complet où son nom tomba, démontre assez l'inutilité de ses efforts. »

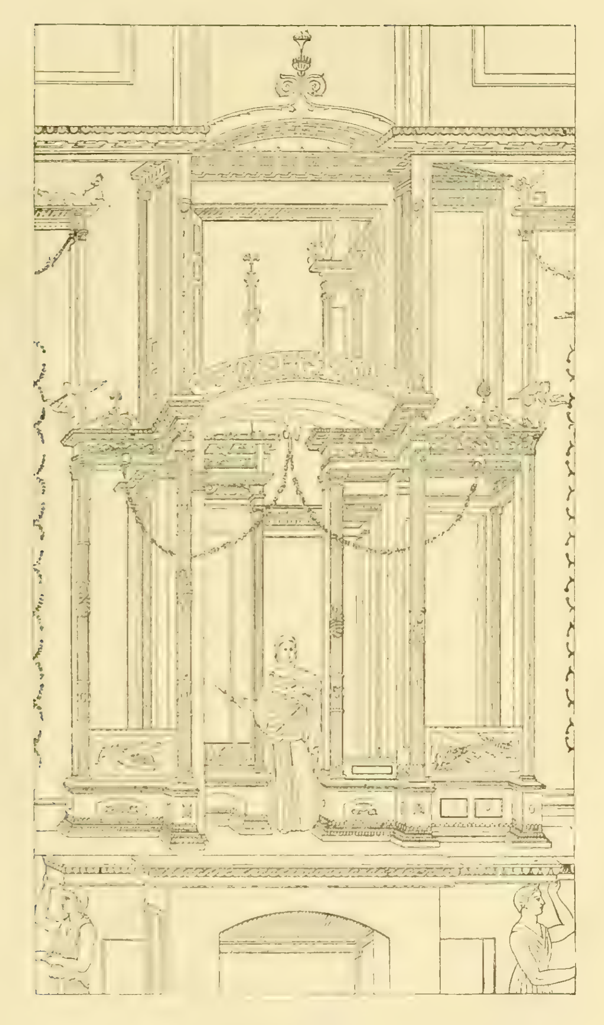
Il est difficile de ne point partager l'opinion de ces deux auteurs dans le sens rigoureux du mot; cependant on reconnaîtra qu'à l'exemple de leurs adversaires, ils dépassent le but l'un et l'autre, en n'admettant pas même chez les anciens l'existence d'une perspective idéale. Le dernier argument de M. de Pauw est d'ailleurs complétement faux. Non-seulement, en effet, les peintres de l'antiquité possédaient les premiers éléments de la perspective et savaient traiter tous les genres : histoire, mythologie, paysages, marines, animaux, fruits, fleurs et jusqu'à la caricature, comme le prouvent les nombreuses fresques d'Herculanum et de Pompeï, mais ils ont aussi laissé de grands sujets embrassant de vastes compositions, telles que des vues architectoniques et des batailles, où se remarquent une belle ordonnance, une heureuse disposition de groupes, des plans divers, des raccourcis, du clair-obscur, le mouvement, l'action, l'expression enfin du geste et du visage. On peut citer, en ce genre, l'admirable mosaïque trouvée à Pompeï, dans la maison dite *du Faune*.

« Cette mosaïque, le plus important vestige de la peinture des anciens qui soit parvenu jusqu'à nous, ne peut être autre chose, dit M. Louis Viardot, que la copie d'un tableau, probablement de l'un des tableaux grecs apportés à Rome après la conquête. On peut le croire de Philoxène, d'Érétrie, élève de Nicomaque, de qui l'on sait qu'il peignit, en effet, pour le roi Cassandre, une des batailles d'Alexandre contre les Perses. Entourée d'une espèce de cadre, cette mosaïque réunit vingt-cinq personnages et douze chevaux, à peu près de grandeur naturelle, et forme ainsi un tableau d'histoire. Elle représente certainement l'une des batailles d'Alexandre contre les Perses, et probablement la bataille d'Issus, car le récit de Quinte-Curce (lib. III) est parfaitement d'accord avec l'œuvre du peintre. »

Nous sommes évidemment là en présence d'une belle œuvre, remarquable par la conception et la hardiesse des raccourcis, quoique certaines parties pèchent par un peu de confusion. Toutefois, il faut bien l'avouer, la perspective est encore ici toute de sentiment, et relativement au char de Darius, par exemple, les lois rigoureuses de cet art, tel que nous le pratiquons, n'ont pas été strictement observées.

Quant aux paysages et aux marines, M. Helbig a énuméré, dans son livre sur les peintures campaniennes, de nombreuses fresques qui contiennent différentes fabriques, maisons de plaisance, temples, portiques, etc; mais, fait remarquer M. Georges Perrot, « tout cela est à petite échelle et garde d'ailleurs le caractère d'une œuvre de pure imagination, d'une fantaisie architectonique. »

En résumé, le principal reproche qu'il soit permis de faire aux artistes anciens, c'est que, dans les morceaux de perspective, les principes de la scénographie sont en général plutôt indiqués que rendus et développés, particulièrement lorsque le peintre avait à reproduire des effets de perspective aérienne. « Le goût de la forme, qui exigeait de l'artiste de l'antiquité une grande justesse de proportions, faciles à reconnaître, jusque dans leurs moindres finesses, dit à cet égard Ottfried Müller, explique pourquoi, si nous en jugeons par les peintures murales qui se sont conservées jusqu'aujourd'hui, les anciens attachaient si peu d'importance à la *perspective aérienne*, c'est-à-dire à rendre la fuite des contours et la dégradation de tons des couleurs produite par la couche d'air plus ou moins épaisse que l'image optique du sujet doit traverser : les peintres de l'antiquité, en effet, étaient habitués à rapprocher les sujets de leurs tableaux de l'œil de celui qui les regardait ou à les placer dans un milieu éthéré ou largement éclairé. On peut dire en conséquence que les ombres et la lumière paraissent avoir été destinées



MAISON DU PEINTRE.

(Peinture pompéienne.)

par les peintres antiques plutôt au modelage des figures isolées qu'aux contrastes et oppositions des masses et à des effets de cette nature. »

IV.

Quoi qu'il en soit, les documents écrits et les monuments de l'antiquité attestent que la perspective était, particulièrement chez les architectes et les statuaires, soumise à des règles établies, moins rigoureuses que les nôtres, il est vrai, et dont il n'était point permis de s'écarter, quoique le contraire arrivât souvent, notamment chez les graveurs en médailles. Ces règles primordiales, devinées ou acquises par l'observation, furent portées assez loin dans les beaux ouvrages de sculpture. Mais si les Grecs possédaient à un certain degré la science de la perspective des formes et des contours exposés dans un milieu ambiant, il n'en fut pas de même pour la peinture. Là, les difficultés augmentent en raison des surfaces planes où les objets représentés doivent nécessairement avancer ou reculer, et les connaissances que l'on avait alors en géométrie et en optique n'étaient pas suffisantes pour permettre de vaincre tous les obstacles. Cela explique pourquoi les anciens attachaient plus d'importance à la représentation complète des formes dans toute leur beauté et dans tout leur caractère, qu'à l'illusion produite au moyen des raccourcis et de la diminution des figures, qu'à l'exactitude de la perspective enfin. La seule conclusion possible, si l'on veut rester dans le vrai, se réduit donc à ceci : les artistes anciens connaissaient et pratiquaient plus ou moins bien la perspective, mais ils ne possédaient qu'imparfaitement cet art, avec les secrets duquel ils étaient moins familiers que nous. Ils paraissent d'ailleurs avoir ignoré les règles fondamentales qui constituent la perspective moderne. C'est ce qui ressort des contradictions multiples que l'on rencontre dans Platon, Vitruve et Pline, si souvent invoqués en témoignage.

V.

Les plus anciens ouvrages sur la perspective qui soient parvenus jusqu'à nous sont ceux de Bartolomeo Bramantino, de Milan, et de Pietro del Borgo, qui écrivaient tous les deux vers 1440. En 1535, Albert Dürer avait déjà trouvé le *point fixe*, servant de point de vue, et enfin le traité de Guido Ubaldi, publié en 1600, exposa, pour la première fois, le principe général des *points de fuite.*

« C'est donc à l'époque de la Renaissance, dit M. Charles Blanc dans sa *Grammaire des Arts du dessin*, que la perspective fut retrouvée ou réinventée par les maîtres italiens qui florissaient au xve siècle, tels que Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello et Piero della Francesca. Celui-ci en écrivit un traité qui est resté manuscrit. Uccello en fit ses délices; il y consacra sa vie, il y consuma ses jours et ses nuits, disant à sa femme qui l'invitait au sommeil : Oh! quelle douce chose que la perspective ! *Oh! che dolce cosa è questa prospectiva!*... De nos jours, l'illustre géomètre Monge, s'appuyant sur la géométrie descriptive, dont il avait fait un corps de science, a fourni la démonstration rigoureuse de la perspective, alors que les livres d'Albert Dürer, de Jean Cousin, de Perruzi, de Serlio, de Vignole, de Dubreuil, et celui de Desargues, mis en lumière par Abraham Bosse, ne contenaient guère que des résultats affirmés. Aujourd'hui la perspective, exposée avec clarté dans les *Éléments* de Valenciennes, animée par l'esprit dans les divers ouvrages d'Adhémar, considérée par M. de La Gournerie dans ses effets et dans ses rapports avec la peinture et la décoration théâtrale, simplifiée dans la nouvelle *Théorie* de Sutter, la perspective, disons-nous, peut-être apprise facilement à fond. »

Et le savant académicien, parlant plus loin de l'optique, fait ce rapprochement ingénieux : « La vue de notre œil, dit-il, ressemble parfaitement à la vue de notre raison, et l'optique est dans la nature ce qu'elle est dans la philosophie. La différence du point de vue change la perspective morale des idées comme la perspective linéaire des choses, et, suivant le point de distance auquel se place notre esprit, il ne saisit que des détails dont l'importance le trompe, ou il embrasse l'ensemble dont la grandeur l'éclaire. Au surplus, la perspective physique, si rigoureuse qu'elle soit sous la règle et le compas du géomètre, reste soumise à l'empire du sentiment. Louis David disait à ses élèves : « D'autres peintres savent mieux que moi la perspective, mais ils ne la « sentent pas aussi bien. »

Tels étaient les anciens : ils sentaient mieux la perspective qu'ils ne la savaient réellement.

S. BLONDEL.



MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(SIXIÈME ARTICLE)

ÉCOLE ROMAINE (SUITE).

RAPHAEL SANZIO.



La collection incomparable des dessins de Raphaël, au nombre de près de soixante, qui brille aujourd'hui au sommet des collections lilloises d'un si glorieux éclat, n'est point la seule que Wicar ait formée. Wicar avait vendu à peu d'exceptions près, dit Passavant, sa première collection aux frères Woodburn de Londres, pour 11,000 écus romains[2]. La plupart de ces dessins, parmi lesquels se trouvaient un certain nombre de dessins de Raphaël et de Michel-Ange, passa des mains du marchand anglais dans la collection colossale de Thomas Lawrence. Quelques-uns des plus beaux se trouvent actuellement à l'université d'Oxford, qui renferme la réunion la plus nombreuse qui existe, avec celle de l'Académie de Venise, de dessins du Sanzio; d'autres revinrent sur le continent en passant par la collection du roi des Pays-Bas : tels sont, par exemple, au Louvre, le *Christ mort*, n° 125, à la pierre noire, de Michel-Ange, et

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 406; t. XV, p. 80, 386, et t. XVI, p. 393 et 551.

2. L'écu romain valait environ 5 fr. 75.

le ravissant croquis de Raphaël à la pointe d'argent pour la soi-disant figure du Bramante dans la *Dispute du Saint Sacrement*. A ma connaissance, il n'y en a pas moins de vingt, dans la seule collection d'Oxford, provenant de la première collection de Wicar. Si l'on ajoute à ce nombre ceux qui lui furent soustraits par un dépositaire infidèle, lors de son brusque départ de Florence en 1799, et tous ceux dont il se défit certainement de la main à la main dans ses voyages à Paris et à Londres, on peut penser, au plus grand honneur de notre compatriote, qu'il fût peut-être le collectionneur le plus heureux et le plus passionné des esquisses de Raphaël qui se soit jamais rencontré, sans même en excepter Crozat, Mariette et Thomas Lawrence. C'est de lui que provient encore l'admirable figure d'enfant, à la fresque, par Raphaël, conservée à Rome dans l'Académie de Saint-Luc. La seconde collection qu'il forma, — il est même permis de supposer qu'il avait gardé pour lui quelques-uns des plus beaux dessins de la première, vendue aux Woodburn, — et qu'il légua avec ses autres trésors à la ville de Lille, était certainement la plus riche. Il la tenait, en grande partie, d'un peintre de Florence, Antonio Fedi, son concurrent dans l'achat des dessins et son ennemi intime. En effet, Wicar, qui était fort madré en affaires, avait acheté en 1824, sous un prête-nom et en bloc, moyennant 3,000 écus romains, ce qui restait du cabinet que celui-ci avait formé. Tout ceci explique que sur soixante-huit dessins il y en ait une soixantaine d'indiscutables et de la plus exquise qualité.

Mais ce qui rend cette suite particulièrement précieuse et peut-être unique, c'est le nombre des dessins, au stylet d'argent, appartenant à la manière péruginesque de Raphaël, puis à sa manière florentine; à ces heures fortunées, où chez lui tout est charme, grâce, invention, où la beauté la plus ineffable coule de source sous sa main, où son génie dans la plénitude de sa séve produit les plus belles fleurs et les plus beaux fruits, période de jeunesse expansive, sincère et encore un peu naïve, sélection suprême de l'art du xve siècle que couronne et illumine la *Dispute du Saint Sacrement* et qui vient finir en quelque sorte à la Chambre de la Signature. Là est le Raphaël auquel personne ne résiste.

Tel on le trouve dans les dessins à la plume du *Livre d'esquisses* (1500 à 1506)[1] de l'Académie de Venise et dans les dessins au stylet d'argent du Musée Wicar. Ceux-ci sont adorables entre tous. Raphaël semble y avoir mis toute son âme; il semble leur avoir confié ses pensées les plus nobles, ses émotions les plus pures. S'il se sert de ce procédé

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 1re période, p. 202 et suivantes.

antique qui se prête moins qu'un autre aux repentirs d'un dessin rapide, mais qui conserve au contour des figures un si grand calme, une si harmonieuse douceur, et comme je ne sais quoi de ferme et de souple à la fois, c'est pour mettre au net, pour arrêter un morceau, une forme, un type ou un geste choisis. Ces dessins au stylet d'argent n'ont d'égaux, comme charme intime, que ses sanguines qu'il réservait de préférence pour les études d'après le modèle : on connaît celles du Louvre; l'Albertine de Vienne et le Musée Wicar en possèdent d'admirables. Raphaël employait volontiers la plume et la sépia pour les esquisses de sujets et pour ces compositions achevées, — comme la sublime *Mise au tombeau* du Louvre, achetée à la vente du roi de Hollande, — qu'il offrait en présent à ses amis ou à ses protecteurs; on peut même ajouter que la plupart de ces dessins très-terminés, à la sépia et rehaussés, qui sont mis au compte de Raphaël dans nombre de collections, sont de Jules Romain et surtout de Francesco Penni qui s'était assimilé d'une façon très-remarquable les formules et le style de la dernière manière du maître. Il semble malheureusement que ses dessins au crayon d'argent, d'un caractère si simple, d'une beauté si touchante, aient été moins recherchés que les autres par les amateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, car il ne nous en est parvenu que fort peu. Il n'y en a pas un seul à l'Albertine, dont les beaux dessins proviennent pour la plupart de Crozat, de Mariette et du prince de Ligne; il y en a deux au Louvre, dont la figure précitée provenant de Wicar, trois ou quatre à Florence et même nombre au British Museum, puis une douzaine environ à Oxford, et c'est à peu près tout. Le Musée Wicar n'en contient pas moins de vingt et un. Aussi cette collection a-t-elle pour moi d'indicibles séductions; on y rencontre peu de dessins composés et émondés, de ces « dessins d'ordonnance », comme on disait au temps de Jabach et de Louis XIV, mais en revanche on y trouve plus qu'ailleurs des morceaux fins et francs, de qualité artiste, et tels que l'éclectisme le plus moderne peut les souhaiter. Raphaël se montre ici dans le sans-façon éloquent de l'atelier, dans l'intimité de son génie. Ces esquisses sont la grâce et la beauté mêmes, relevées par le style le plus noble et parées d'une éternelle jeunesse. A trois siècles et demi de distance elles nous apparaissent comme les parcelles vivantes et parlantes de l'organisation artistique la plus belle, la plus complète, la mieux équilibrée qu'ait produite l'humanité. Leur réunion dans ce paisible sanctuaire, consacré en quelque sorte à la gloire du peintre d'Urbin, en dit plus peut-être sur lui que les œuvres les plus achevées. Il est de mode, dans le moment, chez un certain public, — nous sommes de si haute taille! — de tourner les talons à ce *protégé* du



ESQUISSE POUR LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

(Dessin de Raphael au Musée Wicar, nº 701.)

pouvoir des papes. Je saisis avec empressement l'occasion qui m'est offerte de rendre à sa mémoire un tribut d'amour passionné. Non pas que j'admire également tout ce qu'il a produit, mais parce que je trouve qu'il est plus et plus souvent admirable, avec plus d'aisance et plus de charme qu'aucun autre artiste, même que ceux qui, comme Léonard, Michel-Ange ou Mantègne, semblent avoir eu plus de génie, au sens original du mot.

Entrons maintenant dans le détail des soixante-huit dessins donnés à Lille par Wicar. Sans prétendre les classer dans une chronologie absolue, je me permettrai cependant de ne point suivre l'ordre du catalogue et de parler d'abord de ceux qui me paraissent les plus anciens. Les dessins que je marque d'un astérisque sont, à mon avis, les plus précieux. La plupart de ces dessins ont été photographiés par Bingham, puis par Braun. Vingt d'entre eux ont été gravés en fac-simile par MM. Wacquez et Leroy, aux frais du duc de Luynes[1]; ce sont les nos 676, 678, 685, 692, 695, 696, 698, 700, 701, 703, 707, 713, 721, 728, 829, 732, 734, 736, 739, 740 du catalogue.

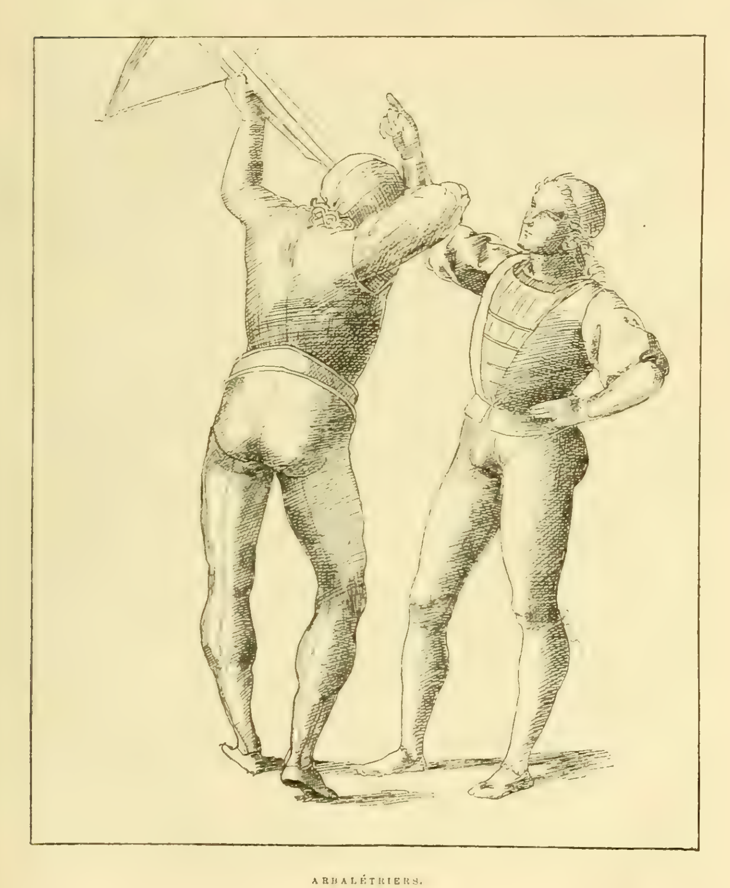
* 737. — *Le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino.* Dessin à la pierre noire, mis au carreau et cintré dans le haut, sur papier blanc. H., 0^{m},338; l., 0^{m},240.

Esquisse d'un tableau d'autel qui se trouvait autrefois dans l'église des Augustins de Città di Castello. Si ce dessin n'est point réellement le plus ancien de la collection, il est tout au moins le plus ancien avec date certaine, et l'un des plus anciens qui nous soient parvenus de la main de Raphaël; le *Massacre des Innocents*[2] et l'*Homme dévoré par un lion*, de l'Académie de Venise, ont seuls une apparence d'antériorité probable. Le dessin du *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino* ne peut être postérieur à 1500, — Raphaël avait alors dix-sept ans, — et il est sans doute de cette année pendant laquelle on admet généralement que fut exécuté le tableau. Ce grand dessin, d'une grâce juvénile et délicieusement péruginesque, d'une naïveté exquise et cependant déjà bien habile, est une relique d'un prix infini, car il nous donne l'ensemble et comme l'esprit général de la première œuvre importante et, à proprement parler, individuelle de Raphaël. Lanzi, dans sa *Storia pittorica dell' Italia*, donne une minutieuse description de ce tableau et en fait grand éloge :

1. *Choix de dessins de Raphaël qui font partie de la collection Wicar à Lille*, reproduits en fac-simile par MM. Wacquez et Leroy, gravés par les soins de H. d'Albert, duc de Luynes, membre de l'Institut. Paris, Rapilly, 1858, album grand in-folio.

2. Voir la reproduction en fac-simile hors texte que la *Gazette* en a donné, t. IV, 1re période, p. 203.

« Il représenta, dit-il, saint Nicolas de Tolentino, auquel la Vierge et saint Augustin, voilés en partie par un nuage, ceignent le front



ARBALÉTRIERS.

Croquis du Musée Wicar attribué à Raphaël.)

d'une couronne ; à droite et à gauche, sont deux anges d'une beauté divine qui tiennent des feuillets écrits et diversement placés, sur les-

quels on lit plusieurs stances à la louange du saint ermite. Au-dessus est le Père éternel, environné d'anges dans une gloire, qui sont aussi de la plus grande beauté; les personnages sont comme dans un temple dont les pilastres sont ornés de détails minutieux à la manière de Mantègne; les plis des vêtements offrent un mélange de l'ancien goût et d'un goût plus correct, etc... » L'esquisse de Lille est exactement conforme à la description de Lanzi, sauf quelques légères différences dans les trois figures du haut. Le saint, au milieu, tient d'une main une croix et de l'autre un livre; il foule aux pieds une figure de démon; il est nu et indiqué en quelques traits légers. Au-dessus apparaît le buste d'une figure du plus charmant caractère, dessinée d'après un modèle jeune en costume collant du temps; à gauche, on voit une autre figure à mi-corps, d'après le même modèle, destinée à représenter la Vierge; saint Augustin, à droite, en chape et en mitre, complète la symétrie du groupe. L'ensemble est enfermé dans un croquis d'architecture de deux pilastres surmontés d'un plein cintre.

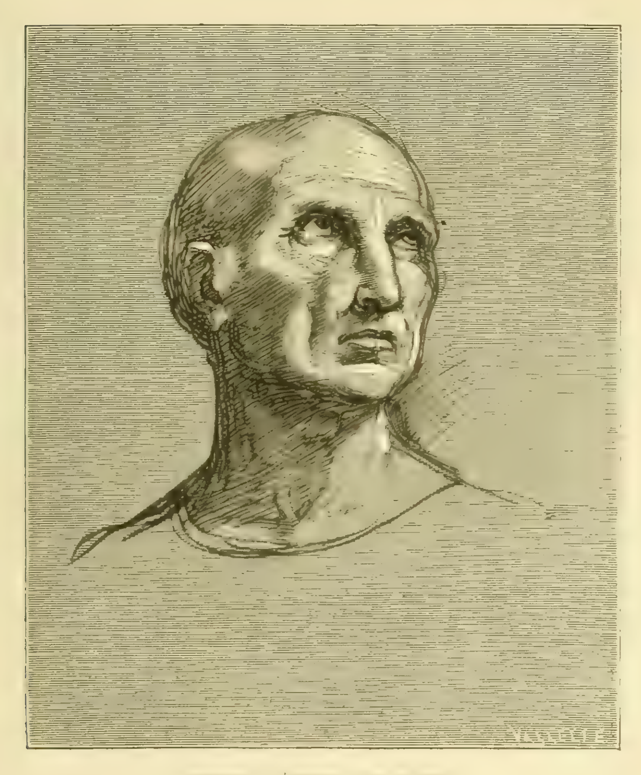
Quant au tableau, qui était de grandes dimensions, puisqu'il occupait tout le maître-autel de l'église des Augustins de Città di Castello, il fut fort endommagé au XVIIIe siècle dans un tremblement de terre. Une note trouvée dans les papiers de Wicar nous indique que les pères Augustins le vendirent en 1789, au pape Pie VI, moyennant la somme de mille écus romains. Le tableau était peint sur bois et en raison de sa grandeur difficilement transportable, de plus il n'était endommagé que dans la partie supérieure; on le scia donc en deux, de manière à former de la portion inférieure un tableau complet, et on divisa ensuite les figures du haut pour en faire autant de petits tableaux. Tous ces fragments furent placés au Vatican, où on put les voir jusqu'à l'entrée des troupes françaises dans Rome. Ils disparurent à ce moment sans qu'on ait su ce qu'ils étaient devenus.

738. — Revers du dessin précédent. — Étude de tête d'après nature à la pierre noire d'après le même modèle qui a posé pour la figure du Père éternel; draperie pour la jambe de l'ange de gauche; puis, à la plume, quatre cygnes et le croquis d'un portique de colonne portant des arcs et un étage de baies dans le style des palais d'Urbino et de Gubbio.

725. — Étude pour un *Saint Sébastien*. A la plume. — H., 0^{m},278; l., 0^{m},132.

Dans la pose traditionnelle, le bras gauche derrière le dos, l'autre levé. Joli dessin, malheureusement très-abîmé, à la fois péruginesque et raphaëlesque. Suivant une note du catalogue, ce croquis aurait été fait d'après le modèle pour un petit tableau qui se trouvait à Turin en 1807

et, plus tard, dans le cabinet de M. Migneron, ingénieur des mines, à Paris. Ce tableau serait-il alors le même qu'un charmant ***Saint Sébastien***, attribué à Raphaël, qui appartient aujourd'hui à un amateur de Mont-



PORTRAIT D'HOMME, PAR RAPHAEL.

(Dessin au stylet d'argent du Musée Wicar, nº 688.)

pellier, M. Chabert, et dont la pose, autant qu'il m'en souvient, rappellerait assez le dessin de Lille?

706. — Étude à la pointe d'argent pour une ***Mater dolorosa***. — H., 0m,132; L., 0m,100.

De ses premiers temps. Peu intéressant.

677 et 709. — Deux dessins, au crayon noir, d'une tête de *Saint Jérôme*. — H., 0^m,152; l., 0^m,110 et h., 0^m,115; l., 0^m,100.

Ce sont des études pour un tableau minuscule, *la Vierge avec saint Jérôme et saint François*, peint dans les environs de 1502, qui est aujourd'hui au Musée de Berlin, après avoir appartenu à la famille Borghèse. Je dirai oui pour l'authenticité du second de ces dessins, mais je mettrai un double point d'interrogation devant le premier.

697. — Étude à mi-corps pour un Dieu le Père bénissant et entouré de chérubins. Dessin à la plume d'après le modèle et mis au carreau. — H., 0^m,114; l., 0^m,104.

Esquisse du tympan aujourd'hui au Musée de Naples, du tableau d'autel exécuté par Raphaël pour le couvent de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse, et non pas du Père éternel bénissant, de la fresque de la Magliana, ainsi que le laisse entendre le catalogue.

684. — Tête en demi-nature d'un jeune garçon coiffé d'une barrette. Au crayon noir relevé de blanc. — H., 0^m,213; l., 0^m,189.

Figure ronde et peu intelligente. Exécution charmante. Dessin de la première manière.

675. — Tête de femme vue de face, coiffée d'un bonnet retenu par un ruban. Au crayon noir. — H., 0^m,154; l., 0^m,120.

Malgré l'opinion de M. Waagen qui considérait ce dessin comme une délicieuse étude pour le *Sposalizio*, je ne puis voir là qu'une fort médiocre copie qui n'a même pas conservé l'accent du maître.

Sous les six numéros suivants se trouvent différentes études pour le tableau du *Couronnement de la Vierge*, au Musée du Vatican, que Raphaël peignit, très-vraisemblablement vers 1503, pour le maître-autel des franciscains, à Pérouse, sur la commande de Maddalena degli Oddi.

* 700. — Une tête et deux mains pour l'apôtre *Saint Thomas*. Au stylet d'argent sur papier préparé. — H., 0^m,266; l., 0^m,200.

Dessin exquis. Les mains, comme dans le tableau, sont d'une sûreté d'exécution et d'une élégance inimitables; elles élèvent en l'air la ceinture de la Vierge, trouvée dans son tombeau parmi les fleurs.

* 701. — Revers du précédent dessin. — Esquisse à la plume pour le groupe du *Christ couronnant la Vierge*. Cette délicieuse étude offre ceci de fort piquant, que l'on remarque dans beaucoup de dessins de Raphaël et que l'on retrouve notamment dans un certain nombre de dessins du Musée Wicar, qu'elle a été faite d'après deux jeunes garçons, sans doute ses camarades d'atelier, habillés du costume de l'époque. La souplesse de ces jeunes formes masculines lui suffisait alors pour construire ses

compositions; il y trouvait, en les idéalisant, tous les éléments de la grâce féminine. Qu'y a-t-il de plus aimable et de plus rare que ce don de s'accommoder de la pauvreté des moyens et d'en tirer les motifs les



PORTRAIT DE FEMME, PAR RAPHAEL.

(Dessin au stylet d'argent du Musée Wicar, n° 719.)

plus touchants? C'est à cette origine, dont ce dessin est un témoignage frappant, qu'il faut attribuer la nature un peu ambiguë des premières madones de Raphaël. Nous reproduisons plus haut ce dessin.

702. — Tête de jeune homme regardant en haut. Étude pour l'un

des anges du même tableau. A la pierre noire. — H., 0^m,337 ; l., 0^m,192.

703. — Revers du précédent. — Deux études de draperies pour la figure de *Saint Jean;* croquis d'un homme à cheval, vu de bas en haut. A la pierre noire. Les draperies seules ont été gravées en fac-simile pour l'album du duc de Luynes.

* 707. — Étude pour l'ange debout et tourné vers la gauche, qui joue du violon dans le même tableau ; à côté, une seconde étude pour un ange jouant du luth. Au stylet d'argent, sur papier gris préparé. — H., 0^m,200; l., 0^m,222.

Ce simple trait, à peine visible, gris sur gris, est bien l'une des choses les plus exquises qui soient sorties de la main divine du Sanzio. Il semble qu'un souffle pourrait l'effacer ou en ternir à jamais la grâce indéfinissable. La seconde de ces études rappelle dans son mouvement le *Chanteur florentin* de M. Paul Dubois ; elle semble comme une vague ébauche de cette charmante statue. Il existe un dessin presque semblable, à la plume, au Musée d'Oxford [1].

708. — Revers du précédent. — Fragments de décoration. A la plume et au bistre. Il est bien difficile de les attribuer à la main de Raphaël. Ils me paraissent postérieurs.

721. — Quatre hommes debout et groupés. A la plume. — H., 0^m,260; l., 0^m,167.

Beau dessin, d'un travail ferme et gras, mais beaucoup plus pérugi-nesque que raphaëlesque. Je maintiens cependant provisoirement le nom de Raphaël. Il faudrait revoir attentivement le gradin du *Couronnement de la Vierge* représentant l'*Adoration des rois,* pour lequel ce dessin peut avoir été fait.

722. — Revers du précédent. — Plusieurs feuilles d'acanthe. A la plume. Dessin insignifiant.

* 704. — Étude d'après nature, et, comme le n° 701, d'après le modèle masculin, pour une Vierge faisant lire l'enfant Jésus. La main qui tient le livre est répétée en bas dans une plus grande dimension. Au stylet d'argent sur papier légèrement rosé. — H., 0^m,250 ; l., 0^m,178.

La figure est de face et assise. La tête, aux longs cheveux collants, les yeux baissés, a le charme des plus ravissantes madones ; le corps emprisonné et dessiné par un vêtement très-mince et très-collant est celui d'un jeune éphèbe ; il est d'une élégance indescriptible. Ce dessin, qui n'est qu'un contour avec quelques accents et quelques hachures très-légères, est entre les plus adorables de la première manière de

1. Gravé dans la *Gazette*, t. VII, 2e période, p. 197.



ÉTUDE POUR LA VIERGE D'ALBE, PAR RAPHAEL.

(Dessin à la sanguine du Musée Wicar, n° 739.)

Raphaël. Rien n'en pourrait surpasser la grâce émouvante. Passavant le considère, et avec raison, je crois, comme une première pensée de la *Vierge au Chardonneret* (1505) du Musée des Offices.

705. — Revers du précédent. — Deux figures d'arbalétriers. A la plume, sèches comme une copie. Elles ne sont certainement pas de Raphaël, mais elles peuvent être d'une main de camarade encore à l'école du Pérugin. Nous les donnons ici cependant.

691. — Enfant assis tenant un oiseau. Étude à la pointe d'argent, sur papier blanc préparé. — H., 0m,103; l., 0m,075.

Des premiers temps. Passavant doute à tort de ce petit dessin d'une grâce si juvénile et d'un si délicieux sentiment. Nous le reproduisons ici en cul-de-lampe.

* 699. — Portrait d'un jeune homme en costume florentin du commencement du XVIe siècle. A la pointe d'argent sur papier grisâtre. — H., 0m,116; l., 0m,82.

Le caractère de la tête permet de supposer, avec quelque vraisemblance, que ce précieux petit dessin est un portrait de Raphaël jeune, entre dix-sept et vingt ans, par lui-même. Il en existe un à peu près semblable à Oxford.

* 679. — Portrait d'homme imberbe, vu de face et coiffé d'une sorte de turban. Au crayon d'argent sur papier gris très-pâle. — H., 0m,133; l., 0m,100.

Ce superbe petit dessin rappelle le travail ferme et creusé de Léonard. C'est une étude de première force qui montre à quel point Raphaël était déjà loin du Pérugin. Le Musée Wicar possède, plus qu'aucun autre musée, de ces études de tête qui, sous la main de Raphaël, ont un si grand intérêt, pendant toute la durée de la première et de la seconde manière. Il y montre un souci et une intelligence du modèle qui n'ont été égalés que par Van Eyck, Dürer, Holbein et surpassés que par Léonard.

* 716. — Tête d'homme âgé et imberbe, vue de profil et coiffé d'un bonnet vénitien. Au stylet d'argent sur papier verdâtre. — H., 0m,122; l., 0m,105.

Très-beau dessin dans la manière florentine de Raphaël. Il rappelle un peu le style puissant du Verrocchio.

* 688. — Tête de vieillard chauve et sans barbe, vue de trois quarts, les yeux levés au ciel. Au stylet d'argent, rehaussé de quelques touches de blanc dans les lumières, sur papier verdâtre. — H., 0m,123; l., 0m,103.

Dessin admirable que nous avons fait graver en fac-simile par M. Vallette et que nous donnons ici. Il a le relief et l'accent d'une figure

modelée en bronze. Il est de la même exécution et de la même époque que le précédent et que le suivant.

* 689. — Autre étude de la même tête, mais plus de face. Au stylet d'argent sur papier verdâtre. — Mêmes dimensions.

Ces trois dessins, qui pourraient être joints aux n°s 699, 706, 681 et



ÉTUDE POUR LA VIERGE D'ALBE, PAR RAPHAEL.

(Dessin à la sanguine du Musée Wicar, n° 710.)

719, peuvent être tenus comme des plus précieux dans tout l'œuvre de Raphaël. Il faut les voir ; on ne peut les décrire.

* 681. — Tête de femme, de trois quarts vers la droite, les yeux baissés, le front en partie couvert par un voile qui fait le tour de la tête, s'enroule sur la nuque et retombe sur l'épaule droite. A la pointe d'argent, sur papier vert préparé. — H., 0^{m},130 ; l., 0^{m},090.

D'une chasteté adorable. Les chairs sont pleines et solides ; le modelé

est d'un fini extrême et très-fondu. C'est une perle du plus bel orient, qui brille au premier rang dans l'écrin de la manière florentine du maître. Nous avons fait reproduire ce dessin par M. Amand-Durand en gravure hors texte et nous le donnons ici. On remarquera la construction singulière de la tête, la hauteur du front, la largeur des joues et l'écartement des yeux. C'est le type le plus écrit des madones de Raphaël, dans le plus beau moment de la période florentine.

* 719. — Portrait d'une jeune femme en costume florentin, tournée de trois quarts vers la gauche, les yeux dirigés vers le spectateur, le buste dans un corsage ajusté, le cou découvert, la chevelure enveloppée d'un voile léger retombant par derrière. Au stylet d'argent sur papier grisâtre. — H., 0^{m},125; l., 0^{m},100.

D'après une opinion de M. Waagen, que je consigne sous toutes réserves, ce portrait serait celui de la sœur de Raphaël, Elisabetta Santi, née vers la fin de l'année 1494. Cette opinion me semble ne reposer que sur une pure hypothèse. Toutefois il est bon de remarquer que, à l'époque à laquelle appartient ce dessin, Elisabetta avait une quinzaine d'années environ, ce qui répond assez à l'âge vraisemblable de la figure, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par la reproduction qui accompagne ce travail. Il en existait, d'après la même source, une répétition dans la collection du docteur Wellesley, en Angleterre. Ce dessin du Musée Wicar est pour moi le plus exquis de tous les dessins de Raphaël au crayon d'argent. Je ne saurais dire à quel degré de charme mystérieux il s'élève lorsqu'on le fixe quelques instants. Il lutte de séduction avec la Tête de cire. C'est la beauté même, un idéal suprême de grâce, de chasteté et de jeunesse que Raphaël n'a point dépassé. Devant une telle merveille les phrases seraient une injure; il faut se mettre à genoux et adorer.

736. — Tête de religieux et dessin à mi-corps du même personnage. Au stylet d'argent, rehausséde blanc, sur papier jaunâtre. — H., 0^{m},125; l., 0^{m},192.

Étude probable pour le saint Bruno de la *Madonna del Baldacchino* du Pitti.

726. — Deux enfants debout. Groupe à la sanguine. — H., 0^{m},180; l., 0^{m},110.

Ce dessin, dont on admire à l'envi la beauté, n'est cependant pas de la main de Raphaël. Il m'est impossible d'y voir autre chose que deux copies assez habiles de figures qui se trouvent dans les fresques de Michel-Ange à la Sixtine.

727. — Revers du précédent. — Un jeune homme portant un vase sur ses épaules. Sanguine. Copie d'après Raphaël.



686. — *Sainte Famille*. A la plume, sur papier blanc; feuille cintrée. — H., 0m,180; L., 0m,164.

La Vierge assise porte l'enfant Jésus sur ses genoux; à droite de la



ÉTUDE A LA PLUME, PAR RAPHAEL.

(Fac-simile d'un dessin du Musée Wicar, n° 698.)

Vierge, un ange présente saint Jean-Baptiste à l'enfant Jésus, et derrière, à gauche, se tient saint Joseph. L'enfant Jésus tient les banderoles du bâton de saint Jean, qui de son côté jette sur le Sauveur un regard plein d'amour. Charmante esquisse dans la manière florentine. M. Madrazo en possédait une autre de la même composition, mais plus finie.

735. — Tête de vieillard de face dans le goût antique, et répétée de profil; puis, dans une proportion moindre, la demi-figure d'un homme couché, qui paraît être une figure de fleuve. Au stylet d'argent sur papier rosâtre. — H., 0^{m},110; l., 0^{m},170.

Style florentin.

693. — Tête d'enfant souriant. Très-léger croquis à la pointe d'argent, sur papier grisâtre. — H., 0^{m},100; l., 0^{m},080.

Dessin exquis. La bouche et les yeux sont seuls terminés. On ne peut dire la séduction de ce divin sourire à peine entrevu. Il y a dans cette bouche enfantine comme je ne sais quel rayon de joie et de bonheur. Raphaël devait être heureux le jour où sa main traça cet humble croquis.

730. — Trois esquisses d'une *Vierge assise tenant l'enfant Jésus sur ses genoux*. Au stylet d'argent, sur papier rosâtre. — H., 0^{m},120; l., 0^{m},161.

Tâtonnements adorables de la pensée de Raphaël. On ne saurait s'empêcher de remarquer combien la main est devenue habile et légère, combien le style s'est élargi.

731. — Revers du précédent. — Même motif légèrement et rapidement tracé à la pointe du pinceau. — H. 0^{m},110; l. 0^{m},128.

Cette composition a été gravée par Mlle Lingée dans la *Galerie des Peintres* de Landon.

* 694. — Étude d'après nature pour une *Vierge assise tenant l'enfant Jésus dans ses bras*; dans le coin, à droite, étude plus finie de la main et du bras gauche de la Vierge. Dessin mis au carreau pour l'exécution. Au stylet d'argent, sur papier rose. — H., 0^{m},160; l., 0^{m},112.

Composition d'une noblesse exquise et d'une grâce suprême. La coiffure de la Vierge, sorte de bonnet bouffant et plissé, est d'une forme originale qui n'est point de la façon habituelle de Raphaël. Il s'arrange merveilleusement avec le visage et lui donne un accent de nature fort piquant. C'est le même que l'on retrouve dans la composition sublime entre toutes de la *Vierge au Poisson*. Faut-il voir dans ce dessin le point de départ, à l'état d'arrangement de lignes, du chef-d'œuvre conservé au Musée de Madrid?

695. — *La Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean*. Au-dessous de ce groupe, une figure d'enfant deux fois répétée; au-dessus, un enfant couché étendant le bras, le bras droit répété. Au crayon d'argent, sur papier rose. — H., 0^{m},116; l., 0^{m},144.

Précieuses et charmantes esquisses. L'un des enfants appartient à un tableau aujourd'hui disparu, la *Madone de Lorette*, dont le Louvre possède une bonne et ancienne copie.

696. — Feuille d'esquisses pour des enfants couchés dans des attitudes différentes. Sur l'un des bords, un motif de deux figures dans un cintre pour une décoration. Au stylet d'argent, sur papier rosâtre. — H., 0^{m},167; l., 0^{m},118.

Délicieux croquis, plein de vie et d'animation.

Ces dessins au stylet d'argent nous amènent au plus beau temps de



ÉTUDE A LA PLUME POUR L'APOLLON DE LA FRESQUE DU PARNASSE, PAR RAPHAEL.

Fac-similé d'un dessin du Musée Wicar, n° 728.

Raphaël, à cette rayonnante année 1508, époque du départ pour Rome où l'attendent les grandes et décisives commandes de Jules II. Le peintre des madones florentines devient le fresquiste sublime de la Chambre de la Signature. Il n'y a point dans l'histoire de l'art exemple d'un essor plus rapide et plus grandiose, d'une maturité plus hâtive. L'année 1508 qui a vu commencer la *Dispute du Saint Sacrement* est une date lumineuse dans le mouvement de l'esprit humain.

* 732 et 733. — Sous ces numéros se trouvent précisément une importante étude, à la sépia rehaussée de blanc, le contour arrêté à la plume, pour la draperie du Christ dans la *Dispute du Saint Sacrement;* et, au revers, une superbe indication, à la plume, pour les Pères de l'Église, assis sur les nuages à droite de la Trinité. — H., 0^m,410; l., 0^m,265.

* 692. — Croquis superbe au crayon noir relevé de blanc, du petit enfant tenant une tablette à droite de la figure allégorique de la *Théologie,* au plafond de la Chambre de la Signature. — H., 0^m,235; l., 0^m,160.

* 739. — Esquisse à la sanguine dans un cadre rond pour la *Vierge de la maison d'Albe.* Sur la même feuille : une étude d'enfant, à la plume; deux esquisses, à la plume, de la *Vierge à la Chaise,* première éclosion de ce célèbre morceau; puis le plan d'un édifice et une façade, à la sanguine, avec quatre niches, comme pour une fontaine. — H., 0^m,410; l., 0^m,269.

Nous reproduisons plus haut cette magnifique feuille de croquis ainsi que son revers, qui sont tous deux célèbres dans l'œuvre dessiné de Raphaël.

* 740. — Revers du dessin précédent. — Grande étude d'après nature, à la sanguine, pour la *Vierge d'Albe.* On devine encore sous les amples draperies féminines de cette merveilleuse figure, la structure du modèle masculin. L'on ne sait en vérité ce que l'on y doit le plus admirer, de l'aisance et de la libre allure de l'exécution, onctueuse et puissante à la fois, ou du rhythme et de la beauté expansive de la figure. Le dessin des jambes est d'une science étonnante. Parmi les sanguines de Raphaël, il en est d'aussi belles; il n'en est pas de plus belles.

* 698. — Étude pour une figure debout, à la plume. — H., 0^m,405; l., 0^m,165.

Ainsi qu'on peut le voir dans le fac-simile ci-joint, la tête et les mains sont seules dessinées, le reste n'est qu'indiqué. Dessin d'un style admirable et du plus beau temps. La tête est d'un caractère grandiose. D'après M. de Triqueti, ce serait une étude pour l'un des anges apparaissant à Abraham dans les fresques des Loges ; cela est possible. Dans tous les cas, il faut que Passavant[1] n'ait pas vu ce dessin pour le considérer comme une étude pour le *Saint Jean-Baptiste* des Offices.

* 728. — Figure assise d'*Apollon jouant du violon;* à droite, répétition avec changement de la main qui tient le violon. A la plume. — H., 0^m,319; l., 0^m,225.

1. Passavant, *Raphaël d'Urbin,* édition française de 1860, t. II, p. 288.

Étude vigoureuse, d'après nature, peut-être d'après le fameux improvisateur contemporain Giacomo Sansecondo ; d'un modelé puissant et anatomique, à la façon de Michel-Ange, mais, dans sa rudesse, plus calme que Michel-Ange. Cette nerveuse indication du personnage principal de la fresque du *Parnasse* est pleine d'éloquence ; elle est d'ailleurs célèbre parmi les dessins du maître. Nous en donnons le fac-simile.



ÉTUDES DE PIEDS POUR LA FRESQUE DU PARNASSE, PAR RAPHAEL.

(Dessin du Musée Wicar, n° 713.)

729. — Revers du précédent. — Étude légèrement tracée à la plume pour la draperie d'*Homère*, dans la même fresque. Quelques plis ont encore, chose étrange, le rond des plis péruginesques.

712. — Étude de mains et de draperies. A la plume. — H., 0m,335 ; L., 0m,246.

Pour un homme qui parle.

713. — Revers du précédent. — Études de trois pieds d'après nature pour l'*Ovide* et l'*Horace* du *Parnasse*. A la plume. Beaux croquis dont nous donnons le fac-simile.

714. — Deux figures debout, une figure assise et une figure à mi-corps, ébauchées à la plume. — H., 0m,290 ; L., 0m,210.

Superbes croquis.

715. — Revers du précédent. — Figures d'*Apollon*, debout avec sa lyre, et d'un philosophe drapé tenant un livre. Esquisses rapides, à la plume. Ces quatre dessins, d'un gros trait écrasé, nos 712 à 715, sont superbes;

la figure d'Apollon surtout, dans le dernier, est d'une grande beauté.

685. — Étude pour la figure qui, dans l'*École d'Athènes,* la main appuyée sur le dos d'un autre, regarde la démonstration géométrique que fait Archimède sous les traits du Bramante. Au-dessous on distingue un croquis pour une Sainte Famille très-légèrement indiqué. Charmant dessin au crayon d'argent sur papier rosâtre. — H., 0^{m},163 ; l., 0^{m},118.

687. — Jésus-Christ les bras étendus dans une gloire d'anges. Étude d'armoirie avec les trois plumes, emblèmes de la famille des Médicis; le heaume est couronné d'une tête de cygne qui tient un fer à cheval dans son bec. A la plume. — H., 0^{m},342; l., 0^{m},239.

Malgré l'opinion considérable de Passavant qui, du reste, ne s'y est fixé qu'après de longues hésitations, il m'est impossible de voir dans ce beau dessin la main de Raphaël. Tout au plus puis-je y reconnaître la facture d'un élève, de Jean d'Udine peut-être.

675. — Tête de femme, au crayon noir. Détestable copie, d'une niaiserie d'exécution révoltante. — H., 0^{m},154; l., 0^{m},120.

680. — Étude de femme à mi-corps; la tête légèrement inclinée à gauche est coiffée d'un réseau; les rubans du réseau viennent se nouer sur la poitrine. Au crayon. — H., 0^{m},300; l., 0^{m},220.

Copie d'un dessin qui devait être bien beau.

683. — Études anatomiques. A la plume. — H., 0^{m},420; l., 0^{m},265.

Copie sèche, sans aucun intérêt.

711. — Deux têtes d'homme et une tête de lion. A la plume. — H., 0^{m},185; l., 0^{m},205.

Lourde copie du XVIIe siècle à la façon de Jabach, peut-être de l'un des Corneille.

710. — Un agneau couché tenant une bannière. A la plume. — H., 0^{m},169; l., 0^{m},195.

Dessin médiocre qui ne peut être de Raphaël.

* 723. — Tête de vieillard sans barbe. Dessin au stylet d'argent, piqué pour le décalque. — H., 0^{m},205; l., 0^{m},188.

724. — Esquisse d'une figure de *Victoire* dans le style antique, tenant d'une main une palme et de l'autre l'image de la ville conquise. A la plume. — H., 0^{m},307; l., 0^{m},210.

Ce dessin a été fortement contesté et même attribué à Battista Franco. A considérer attentivement la main droite, les bras et la tête, je persiste à penser qu'il est bien de Raphaël.

* 717. — Tête de femme ébauchée au fusain. — H., 0^{m},294; l., 0^{m},267.

Des doutes nombreux ont été émis au sujet de cette admirable et rude



FIGURES D'HOMMES NUS COMBATTANT, PAR RAPHAEL.

(Fac-simile d'un dessin du Musée Wicar, n° 682.)

ébauche, qui contraste avec la sérénité habituelle de Raphaël. Pour moi, je la trouve si grande, si fière, si éloquente dans sa brusquerie, que je ne sais vraiment de qui elle pourrait être dans son entourage. Je laisse cependant subsister le point d'interrogation.

718. — Revers du précédent. — Un torse au fusain et deux caricatures. Les deux caricatures ne sont que des gribouillages d'enfant ajoutés après coup.

* 682. — Figures d'hommes nus combattant; l'un d'eux est emporté sur le cou d'un cheval qu'il entoure de ses bras. Esquisse à la plume. — H., 0^m,412; l., 0^m,285.

Voici encore un dessin énigmatique qui rompt avec le style habituel de Raphaël. C'est une improvisation splendide, fulgurante, sorte de torrent humain, entre-choqué, rompu, rugissant. Ce dessin m'a toujours préoccupé; je l'ai comparé à plusieurs reprises à tous les dessins qui, placés dans les grandes collections de l'Europe sous le nom du Sanzio, pouvaient s'en rapprocher, et je ne doute plus aujourd'hui qu'il ne soit de la main de Raphaël. D'ailleurs, j'en donne ici même un fac-simile très-exact pour que le lecteur soit à même de le discuter à son tour. Les chevaux rappellent un peu deux dessins de Florence. Un dessin à la plume du British Museum représentant un homme nu assis tenant une perche se rapproche beaucoup du dessin de Lille, ainsi que quatre dessins d'Oxford; enfin il y a, dans le même Musée d'Oxford, un croquis d'hommes nus combattant qui offre l'analogie la plus complète avec le nôtre. Il en existe en outre, au Musée de Parme, une copie ou tout au moins une imitation, à la plume, par le peintre Giuseppe Bossi, de Milan, celui-là même qui a légué à l'Académie de Venise son admirable collection de dessins de Raphaël.

690. — Figure d'enfant qui plane dans les airs et qui semble répandre des fleurs. Esquisse aux crayons noir et blanc. — H., 0^m,238; l., 0^m,175.

Cette étude, qui est charmante, a été donnée par quelques bons juges à Frà Bartolommeo. Je ne contredis pas à cette attribution, quoique celle faite à Raphaël puisse se défendre. Le style de cette figure est trop peu écrit pour qu'il soit facile de se prononcer. Je connais des dessins du Frate qui ressemblent à celui-ci, mais il y a aussi des dessins de Raphaël qui ne s'en éloignent que fort peu.

* 734. — Figure de jeune homme nu, assis et vu de face, les bras levés, tenant la hampe d'un drapeau. A la sanguine. — H., 0^m,415; l., 0^m,265.

Étude d'après nature pour l'une des figures, — celle de *Lothaire*, —

peintes en grisaille par Jules Romain sur les socles de la salle de l'*Incendie du Bourg,* au Vatican. C'est un dessin d'un modelé puissant, étudié, d'un aspect assez peu agréable, avec un coin de sauvagerie qui



LA PLANÈTE MARS ET UN ANGE, PAR RAPHAEL.

(Dessin à la sanguine du Musée Wicar, n° 678.)

trahit la préoccupation de Michel-Ange. Il me paraît être incontestablement de la main de Raphaël.

676. — Tête de la *Vierge à la Perle.* Beau dessin, très-achevé, sur papier coloré, au crayon noir estompé et relevé de blanc. — H., 0m,290; l., 0m,216.

J'ai des doutes sérieux à l'égard de l'authenticité de ce dessin; je le prendrais volontiers pour l'habile copie d'un élève d'après le tableau. Il est peu probable qu'à la fin de sa carrière Raphaël, qui avait tant fait de têtes de Vierges, se soit amusé à parfaire celle-ci avec un soin si grand. Il paraîtrait cependant, d'après M. Benvignat, que, dans le tableau, la tête, de la dimension exacte du dessin et comme calquée sur lui, a été modifiée dans quelques parties essentielles. Ceci ne serait peut-être pas une preuve décisive.

* 678. — La *Planète Mars et un ange*. Étude à la sanguine pour la mosaïque du quatrième sujet du zodiaque, de la chapelle Chigi, à Santa-Maria del Popolo. — H., 0^{m},255; l., 0^{m},240.

L'ange est nu dans le dessin; dans la fresque il est drapé. Croquis exécuté à la hâte, à coups de hachures brusques et négligées. Il est sans contestation possible de Raphaël et de la plus puissante tournure; il est de plus très-intéressant. Nous le donnons ici comme un des derniers témoignages du génie de Raphaël.

741. — *Sainte Famille*. Grand dessin cintré dans le haut, à la plume, lavé au bistre et mis au carreau. — H., 0^{m},357; l., 0^{m},237.

La reproduction en fac-simile que nous joignons à notre texte nous dispense de décrire cette magnifique composition.

Ce dessin est le plus précieux du Musée Wicar. Voici ce qu'en dit M. Reiset dans le catalogue du Louvre, à propos de la grande *Mise au tombeau*, acquise 15,000 francs à la vente du roi de Hollande, et pour prouver que celle-ci appartient à la plus belle époque de la vie de Raphaël, à la glorieuse année 1508 : « Un des plus beaux dessins du précieux Musée Wicar à Lille nous semble appuyer notre conjecture. C'est une Sainte Famille que Raphaël envoya à Pérouse, à son ami Domenico di Pâris Alfani et qui fut mise en œuvre par ce dernier. Derrière ce dessin se trouve la lettre d'envoi, qui est des plus intéressantes, et dont le contenu paraît indiquer avec certitude la date de 1508 et les derniers moments du séjour de Raphaël à Florence. Notre incomparable dessin du Christ mort et celui donné à Domenico di Pâris offrent une similitude de faire tellement complète, que l'exécution en paraît presque devoir être considérée comme *simultanée*. » — Raphaël envoya le dessin, recueilli par Wicar, à son ancien condisciple, pour l'aider dans l'exécution du tableau qui lui avait été commandé pour l'autel des Carmélites de Pérouse.

741. — Revers du précédent. — Au verso se trouve l'un des rares autographes de Raphaël, la lettre d'envoi à Pâris Alfani; lettre charmante qu'on ne saurait lire sans émotion, car elle est comme un écho de sa con-



LA SAINTE FAMILLE, PAR RAPHAEL.

(Fac-simile d'un dessin à la plume du Musée Wicar, nº 711.)

versation intime et familière, et aussi des préoccupations d'argent qui prenaient parfois pour lui un caractère si aigu. Elle est écrite en quatre longues lignes, de cette écriture fine et élégante que l'on connaît :

Recordo a voi Menecho che me mandiate le istranboti de Riciardo di quella tempesta che ebbe andando in un viagio e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha e recommandatemi a lui ancora ve ricoro che voi solecitiate Madona le Atalate[1] *che me manda li denari e vedete d'avere horo e dite a Cesarino che ancora lui li recorda e solecili e se io poso altro p voi avisatime.* — « Je vous rappelle, à vous, Menecho, de vouloir bien m'envoyer les vers de Richard sur cette tempête qu'il a essuyée en allant en voyage, et de faire souvenir à Cesarino de m'envoyer son sermon. Recommandez-moi de nouveau à lui. Je vous prie aussi de presser Madame Atalante de m'envoyer un peu d'argent, et faites en sorte d'avoir de l'or. Dites à Cesarino qu'il le lui rappelle encore ; pressez-le, et si je puis autre chose pour lui, dites-le-moi. »

Ici se termine la revue que j'ai entreprise des dessins du Musée Wicar. Il ne me reste plus qu'à jeter un coup d'œil sur quelques objets d'art faisant partie de la même collection et de dire ce que je pense de ce joyau unique qu'on appelle la Tête de cire.

LOUIS GONSE.

(La fin prochainement).

1. Probablement Atalante Baglioni qui lui avait commandé pour sa chapelle, à San-Bernardino de Pérouse, le tableau de la *Déposition de croix.*



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

SUITE.



E deuxième août, je n'ai pas trouvé le Cavalier chez lui; j'y ai rencontré l'abbé Butti, avec qui j'ai été à la messe aux PP. de l'Oratoire. A l'issue, j'ai envoyé quérir mon frère, que M. le commandeur de Souvré avait aussi prié de dîner et de venir au Temple. Nous avons trouvé le Cavalier, avec qui nous commencions de nous entretenir, quand M. le commandeur est arrivé, mais comme il n'avait pas entendu la messe il y est allé, et au retour l'on s'en est allé au Temple après avoir vu les dessins du Louvre. M. le commandeur a fait entrer M. le Cavalier dans son carrosse, l'abbé Butti et moi. Par les chemins, il s'est parlé de diverses choses, particulièrement de ces dessins. Le Cavalier a donné de grandes louanges à l'esprit du Roi, dont il a dit que la qualité était telle qu'il connaissait le beau naturellement, qu'il en avait eu une preuve dès le premier dessin qu'il avait fait voir à Sa Majesté; que personne ne s'y entendait mieux qu'elle. M. le commandeur a ajouté que c'était une merveille, considérant comme le Roi avait été élevé, le cardinal le tenant bas et sans instruction et étude. L'abbé Butti a pris la parole et dit : que ç'aurait été un grand bien pour lui et pour ses peuples s'il eût étudié; qu'il se fait des choses qui ne se feraient sans doute pas, parce que le Roi connaîtrait de quelle conséquence elles sont dans la bonne administration. Le Cavalier a répété ce qu'il a dit en plusieurs rencontres : que c'était la réputation du Roi qui l'avait fait résoudre à venir en France, plutôt que le commandement du Pape et l'honneur d'être appelé par un roi de France; mais que cette réputation du Roi est fort au-dessous de ce

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 318.

qu'il a trouvé en effet. Le commandeur reparlant après du Louvre, le Cavalier a dit que ce serait le plus grand bâtiment du monde pour la place et pour la dépense; que pour la noblesse du dessin il n'en parlait pas. J'ai assuré, moi, que rien n'était mieux pensé, ni plus heureusement rencontré que ce qu'il avait trouvé pour le Louvre, mais qu'avec cela il faudrait avoir le bonheur de le retenir ici. Il a dit que c'était chose impossible, mais que s'il avait eu à y demeurer, il aurait demandé au Roi de n'avoir à traiter de ses bâtiments qu'avec Sa Majesté même. Sur cela, l'abbé Butti, auprès de qui j'étais, m'a poussé par diverses fois. Le Cavalier a poursuivi, et dit que c'était que personne n'entendait ces choses-là si bien que le Roi.

Arrivés au Temple, l'on a été au jardin, qui est le lieu où M. le commandeur voudrait bâtir, où l'on a dit que l'on apportât le plan. Le Cavalier a reparti qu'il ne voulait point le voir, puisqu'il était sur le lieu même, crainte que les pensées des autres ne nuisissent aux siennes. L'on l'a néanmoins apporté. Il a vu qu'il avait été fait sans avoir égard à la fausse équerre de la place du côté de la rue, et a dit à M. le commandeur de lui faire faire un plan seulement de la place entière. L'on a été ensuite dans l'église et dans quelques maisons particulières, puis l'on a remonté en carrosse. M. le commandeur en revenant m'a demandé si le Cavalier avait vu Maisons[1]; je lui ai dit qu'il irait le voir pendant qu'il serait à Saint-Germain. Il s'est offert de lui donner à dîner ce jour-là et d'être de la partie. L'on est allé du Temple chez M. Renard[2]. Le Cavalier a trouvé sa terrasse fort belle, et a dit que c'était la plus belle situation qui fût à Paris. Il a vu ensuite le logis qu'il a trouvé galamment orné, a considéré longtemps et avec plaisir le tableau d'*Icare*, de Jules Romain[3], mais il a dit que, pour le bien voir, il eût fallu le mettre au haut de l'escalier; qu'il était trop près de l'œil. Il a regardé aussi avec attention les copies d'après les loges de Raphaël. Durant le dîner, il lui est venu un *concetto*, « cela, a-t-il dit, au sujet du Louvre ». Il a prié M. le commandeur de le

1. Le château de Maisons (Seine-et-Oise), bâti par Jules Mansart pour le président René de Longueil, en faveur de qui la terre et seigneurie de Maisons avait été érigée en marquisat par lettres d'octobre 1658.

2. Louis Renard, sieur de Saint-Malo, après avoir été valet de chambre du commandeur de Souvré, était devenu arquebusier de Louis XIII, et garde du cabinet de ses armes. En 1630, il obtint du Roi la concession d'un vaste terrain servant de garenne et qui, par une de ses extrémités aboutissant à la porte de la Conférence, fut plus tard enclos dans le jardin des Tuileries. Cette concession lui fut faite à la condition, entre autres, de défricher le terrain et de le garnir de plantes et de fleurs rares. « Dès que Louis XIII lui eut donné ce terrain, dit Hurtaut (*Dictionnaire de Paris*, art. Palais, t. III, p. 727), il y fit un jardin extrêmement propre qui, par sa situation et par l'honnêteté du maître, devint le rendez-vous ordinaire des seigneurs de la cour et de tout ce qu'il y avait de galant dans ce temps là... et l'on devinera aisément l'usage que l'on faisait de son jardin et qui lui donnait tant de réputation. » « Renard, ajoute-t-il, avait de l'esprit, était souple, obligeant et se connaissait fort bien en meubles et surtout en tapisseries; il en faisait apporter chez lui des plus belles et en vendait aux personnes de qualité, même au cardinal Mazarin. »

3. Je n'ai pu rien découvrir sur la provenance et la destinée de ce tableau dont il n'est parlé ni dans Nagler ni dans la biographie de Jules Romain, par Carlo d'Arco. Tout ce que je puis dire c'est que dans une chambre du palais du Té, à Mantoue, l'artiste avait peint une *Chute d'Icare*. De cette fresque, aujourd'hui détruite, Vasari possédait un dessin que Louis XIV acheta à Jabach, et qui figure actuellement dans la collection du Louvre sous le n° 3499 de la série des *très-grands dessins*.

dire au Roi : « C'est que Sa Majesté ayant voulu conserver le Louvre l'avait détruit. » Comme l'on n'a rien répondu, il m'a demandé si j'entendais sa pensée; j'ai répondu qu'oui, que c'était qu'il lui donnait un habit, qui empêcherait qu'on ne vît plus rien de sa forme ancienne. M. le commandeur l'a assuré que dès ce soir même il dirait cela au Roi. Après dîner, le Cavalier a été à Meudon, où l'on a trouvé M. le Nonce; il lui a fait remarquer que de dessus cette hauteur, où l'on était, l'on ne voyait à Paris qu'un amas de cheminées, et que cela paraissait comme un peigne à carder. Il a ajouté que Rome a bien une autre apparence, qu'on y voit Saint-Pierre en un endroit, le Campidoglio[1] en un autre, Farnèse ailleurs, Monticaval[2], le palais de Saint-Marc, le Colisée, la Chancellerie, le palais des Colonne, et nombre d'autres semés çà et là qui avaient de la grandeur et une apparence fort magnifique et superbe. Je repartis que ces palais étaient grands à la vérité pour ce qu'ils avaient de grands espaces qui leur servaient comme de champs, qu'il n'en était pas de même à Paris, où les maisons étant, quelque belles qu'elles fussent, pressées les unes des autres, ne se peuvent pas bien distinguer; que les espaces y étaient chers et les places petites, ce qui faisait que bon nombre des bâtiments s'entr'offusquaient les uns des autres, et de loin n'étaient d'aucune apparence. En voyant l'escalier du château, il a dit qu'on n'en voudrait pas un pareil dans une hôtellerie d'Italie, et puis en riant s'est mis à dire que la couverture du dôme me plaisait sans doute beaucoup. Nous en revenant, il a fait arrêter le carrosse devant la terrasse des Capucins de Meudon, y ayant aperçu M. le cardinal Antoine. S. E. lui a dit qu'elle avait su qu'il avait été à Saint-Cloud. Il lui a répondu qu'il avait trouvé la situation, le jardin et les eaux fort belles. S. E. lui ayant demandé ce qu'il lui avait semblé de la cascade, et si elle ne lui avait point paru trop belle, il lui a dit que c'en était le défaut; qu'il faut cacher l'art davantage et chercher de donner aux choses une apparence plus naturelle, mais qu'en France généralement en tout on fait le contraire. Le Cavalier arrivé à l'hôtel de Frontenac nous a priés, mon frère et moi, de lui trouver quelqu'un intelligent en lunettes et qui connût quand les verres en sont taillés régulièrement. Il nous a dit qu'à Rome, après avoir mis à part les lunettes qui conviennent à son âge, un certain seigneur Stefano lui choisit celles qui sont bien taillées et font voir les objets justes et sans altérations, ce qui n'est pas si nécessaire pour ceux qui ne demandent des lunettes que pour lire.

Le troisième, je l'ai trouvé travaillant à son buste et le signor Mathie à prendre l'alignement de la porte principale du Louvre. Le Cavalier m'a dit qu'il avait fait faire une belle opération pour cela, et qu'il a trouvé que l'alignement, qui a été pris à la façade commencée, ne cadrait pas, ce qui le mettait en peine ayant peur de s'être trompé lui-même; qu'il eût souhaité que j'y eusse été, mais qu'il a été du grand matin sur le lieu à cause de la foule qui s'y trouve d'ordinaire; qu'il en avait fait une preuve qui lui avait réussi, mais qu'il ne s'en tiendrait pas à cela et y retravaillerait encore. Le soir, il m'a demandé si je trouvais que son travail de la journée parût à son buste, je lui ai dit qu'oui. Il a poursuivi et dit qu'il espérait, me montrant

1. Le Capitole. — 2. Monte-Cavallo.

une draperie qu'il donne à son ouvrage, qu'elle paraîtrait comme un voile très-léger. Pendant cela, M. le Nonce est arrivé qui nous a apporté une mauvaise nouvelle, et fausse, que la Reine-Mère était morte sur les onze heures du matin[1]. L'abbé Butti, étant arrivé en même temps, a dit au Cavalier qu'il faudrait qu'il s'habillât de deuil. M. le Nonce sorti, nous sommes allés aux Feuillants et de là à l'hôtel de Frontenac.

Le quatrième, j'ai trouvé le Cavalier dans la tristesse que lui avait donnée cette fausse nouvelle de la mort de la Reine. Il travaillait au buste du Roi. Il m'a demandé ce qu'il me semblait de la draperie. Je lui ai dit que je trouvais qu'elle faisait bien. Il m'a reparti qu'elle lui donnait de la peine à cause du défaut de son marbre qu'il appelle *marmo cotto*[2], qui l'oblige de faire la plus grande partie de l'ouvrage avec le trépan, peur que, travaillant toujours avec le ciseau, le marbre ne vînt à éclater. Je suis ensuite allé voir si le signor Mathie travaillait aux alignements. Je l'ai trouvé dessinant dans la galerie. Il m'a dit qu'il avait fait toutes les opérations pour la rencontre des portes. Lui ayant demandé s'il n'y travaillerait point davantage, il m'a dit que non; qu'il avait fait toutes les diligences et les preuves par diverses fois, qu'il n'y avait point trouvé de manque; qu'il avait eu de grandes difficultés à cause des maisons et du Jeu de paume qui l'empêchaient de voir, et des autres embarras qui sont dans l'espace de ces alignements; qu'il ne s'était pas contenté d'opposer les règles les unes aux autres, en quoi il peut y avoir quelque forlignure[3], mais qu'il avait fait une preuve en mettant deux règles l'une auprès de l'autre et conservant un trait d'air subtil entre les deux, qui est, a-t-il dit, le moyen le plus infaillible de tous; et en prenant les distances fort éloignées d'un côté et d'autre de l'endroit où doivent être assises les portes, qu'il avait trouvé environ une palme et demie d'irrégularité. Il m'a montré par où passera la fondation de la façade et qu'elle occupe une des maisons de M. du Buisson, partie de ce qui reste de l'hôtel de Longueville, partie de l'hôtel d'Aumont et de l'hôtel de Provence; pour la place de devant le Louvre, qu'elle aura de profondeur 34 toises et demie, et de largeur 87 toises qui, multipliées l'une par l'autre, donneraient à la place 3,000 toises de superficie. Durant cet entretien, M. Perrault est venu qui nous a dit qu'il est arrivé du marbre de Gênes, afin que j'en avertisse le Cavalier. J'ai été de là le lui dire.

Le même jour, M. Le Nôtre[4] est venu me voir et m'a dit que Levau avait été porter au Roi un dessin qui est celui duquel l'on avait parlé, où il laisse le Louvre d'à-présent pour servir seulement d'avant-cour, et fait le bâtiment au droit de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, et m'a dit, qu'à lui, il lui avait paru assez beau.

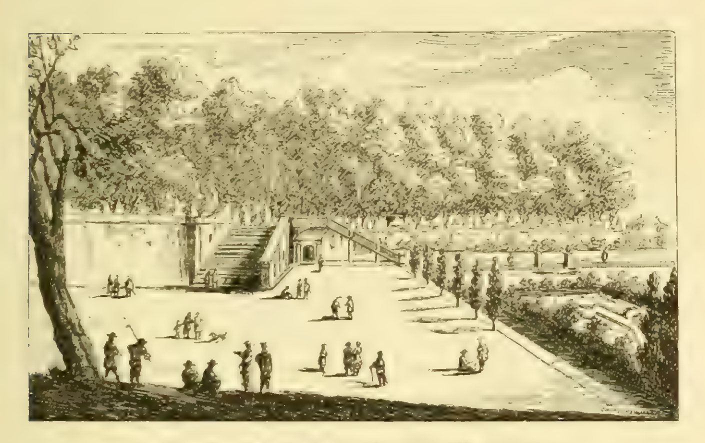
Le soir, l'abbé Butti est venu et M. de Ménars aussi. L'abbé m'a dit qu'il

1. Anne d'Autriche ne mourut que cinq mois plus tard, le 20 janvier 1666.

2. Marbre cuit, c'est-à-dire friable. — 3. *Forlignure*, manquement, faute.

4. André Le Nôtre, le célèbre dessinateur de jardins, né en 1613, mort le 15 septembre 1700. Dans la liste des collectionneurs parisiens que, sous le titre de *Curieux de Paris en 1673*, J. Spon a donnée à la fin de ses *Recherches des Antiquites de Lyon* (1675, in-12, p. 212 et suiv.), on trouve le nom de Le Nôtre avec cette mention : *Tableaux modernes, bronzes, estampes et vernis de Chine fort rares.*

savait de bonne part que c'était Le Brun qui avait empêché Jabach de faire voir ses dessins au Cavalier, crainte qu'il ne remarquât les choses qu'il avait dérobées dedans et mises dans ses ouvrages; que pour cela même, il ne voulait pas que le Cavalier allât aux Gobelins; que des peintres italiens l'avaient assuré que ce qu'il faisait de bon était tout tiré des dessins de Jabach; qu'il fallait sans en rien dire les faire voir au Cavalier. M. de Ménars s'est chargé d'avertir Jabach pour dimanche prochain. M. le Nonce est venu à qui j'ai dit que heureusement sa mauvaise nouvelle[1] était fausse. Il m'a reparti que ç'avait été l'ambassadeur de Venise qui la lui avait donnée par un page exprès. Il est sorti aussitôt et le Cavalier est allé chez lui où il a trouvé M. Le Nôtre qui l'y attendait. Après l'avoir salué, il lui a demandé excuse s'il ne



LES JARDINS DE L'HOTEL RENARD D'APRÈS SILVESTRE.

l'entretenait pas, étant extraordinairement fatigué. Il en a dit autant au sieur Blondeau qui lui était venu apporter des lunettes. Nous avons ensuite été dans le carrosse de M. de Ménars aux Grands Jacobins[2] et puis voir les marbres nouvellement arrivés, lesquels le Cavalier a tâtés et en a trouvé deux blocs de marbre statuaire.

Le cinquième, j'ai été le matin voir le Cavalier et l'ai trouvé travaillant; de là, j'ai été aux Tuileries, où M. Colbert est arrivé vers les onze heures et demie. Il a visité le quai. Il m'a demandé d'abord ce que faisait le Cavalier. Je lui ai dit qu'il travaillait au buste du Roi. Il a visité tous les bâtiments et s'en est venu par la grande galerie et par celle du Brun[3], qui y était. Je lui ai

1. Celle de la mort de la Reine-Mère. — 2. Rue Saint-Jacques.
3. C'est-à-dire de Le Brun. Au XVIIe siècle, on avait l'habitude de décliner l'article masculin qui formait la première syllabe d'un nom propre.

demandé quand son tableau serait fini. Il m'a dit qu'il ne savait. Je lui ai dit que le Cavalier eût été aux Gobelins s'il l'eût été, mais que M. du Metz m'avait dit qu'il fallait attendre à l'y mener que cet ouvrage fût fini. Étant dans l'appartement de la Reine-Mère qu'a peint Romanelli[1], M. Colbert m'a demandé si le Cavalier l'avait vu et ce qu'il avait dit de ces peintures. Je lui ai répondu qu'il n'en avait rien dit de particulier, ne disant rien de tout ce qu'il voyait. « C'est en user bien prudemment, a-t-il répondu, mais l'on le fait néanmoins beaucoup parler, même des ouvrages de M. Poussin. » J'ai reparti qu'à la vérité il en parlait aux rencontres, mais toujours avec une estime extraordinaire. Il a ajouté qu'on disait qu'il n'avait presque pas regardé le tableau du Noviciat[2]. Je lui ait dit que si, et qu'à l'égard de celui de Saint-Germain[3] il m'avait dit que ce n'était pas un des plus beaux ouvrages du signor Poussin. Lui, M. Le Brun m'a dit que M. Colbert lui avait demandé ce qu'il lui en semblait, et qu'il le lui avait beaucoup loué comme l'ouvrage le méritait. Il m'a prié de l'avertir quand le Cavalier irait aux Gobelins. De là M. Colbert est entré dans la salle et a trouvé, avant que d'y entrer, M. l'abbé Butti qui lui a dit que le Cavalier dormait. Il est néanmoins venu tout aussitôt. Considérant le buste, le Cavalier lui a dit qu'il avait dessein de faire que cette draperie parût comme si elle était de gros taffetas, qu'il ne savait s'il y réussirait. Mais en tout cas, *al diffetto dell' intelligenza,* a-t-il dit, *supplira la diligenza*[4]. Il a dit, après, qu'il avait fait marquer les alignements; qu'il croyait qu'ils étaient bien pris pour remédier au défaut qui était aux portes, que peut-être est-ce lui qui a failli; qu'il eût souhaité se rencontrer avec ceux qui ont été pris auparavant, que ce lui eût été un plus grand repos d'esprit; que pour s'assurer davantage il a fait les contre-épreuves. M. Colbert a vu après l'ouvrage du signor Paul, lequel il a trouvé fort beau. Le Cavalier a dit que c'était la pensée qui s'en pouvait dire telle.

M. Colbert lui a demandé l'âge de son fils. Il a dit qu'il avait dix-huit ans. M. Colbert a poursuivi et lui a demandé s'il n'avait point peur qu'il ne se fît plus habile homme que lui. J'ai pris la parole et ai allégué ce que le Cavalier m'avait rapporté dès les premiers jours qu'il fut arrivé[5], au sujet d'une pareille demande faite par le cardinal Barbarin, avant qu'il fût Urbain VIII, au signor Bernin son père : *Sappia vostra Eccelenza che in quel gioco chi perde vince.* Puis le Cavalier a dit qu'à dix-huit ans il avait fait la *Daphnè,* qu'à huit ans même il avait fait un chef de Saint-Jean qui fut présenté à Paul V par son maître de chambre; que Sa Sainteté ne voulait pas croire qu'il l'eût fait, et lui demanda s'il pourrait dessiner une tête en sa présence; qu'ayant répondu qu'oui, Sa Sainteté lui avait fait apporter une plume et du papier et que, prêt à commencer, il lui demanda quelle tête Sa Sainteté voulait qu'il des-

1. Giovanni-Francesco Romanelli, né en 1617 à Viterbe, où il mourut en 1663. Les pièces décorées par lui au Louvre formèrent plus tard les salles dites des *Saisons,* de la *Paix,* des *Romains* et du *Centaure.* Voy. la *Description des antiques du musée du Louvre,* par le comte de Clarac.

2. Du Noviciat des Jésuites. Voy. plus haut à la date du 12 juin.

3. La *Cène,* qui était dans la chapelle du château de Saint-Germain.

4. « Au défaut de l'intelligence suppléera la diligence. »

5. Voyez plus haut à la date du 6 juin.

sinât; qu'à cela elle avait connu que c'était lui qui avait fait un chef de Saint-Jean, pensant auparavant qu'il allait dessiner quelque tête de manière; que le Pape lui demanda une tête de Saint-Paul qu'il dessina en sa présence[1].

J'ai dit, après, à M. Colbert que le Cavalier avait visité ces marbres depuis peu arrivés, et en avait trouvé quelques blocs qui lui semblaient assez bons. Il a répondu que c'étaient les premiers venus par son ordre. L'on est allé ensuite voir les alignements et le Cavalier a montré jusqu'où irait le fossé, M. Colbert donnant toujours à connaître qu'il avait peur qu'il restât trop peu d'espace pour la place devant le Louvre, quoique le signor Mathie ait dit qu'ils en trouvaient trois ou quatre toises de plus qu'il n'était marqué sur le plan qui avait été envoyé à Rome. L'on s'est fort étendu sur ce sujet, et enfin M. Colbert a dit que le Roi voulait voir cela lui-même et viendrait exprès à Paris. Pendant ce discours, un valet de pied est venu apporter une lettre du Roi à M. Colbert qui était, à ce que j'ai jugé, écrite de la propre main de Sa Majesté. L'ayant lue, il a dit au valet de pied qu'il n'y avait point de réponse, qu'il exécuterait ce que le Roi lui demandait, puis il a dit que la Cour reviendrait bientôt et a prié le Cavalier de faire un dessin de la place qui serait au devant du Louvre, afin de voir si elle pourrait contenir la quantité de carrosses qui s'y trouvent d'ordinaire, cela lui donnant de la peine; puis s'en est allé.

Le Cavalier a travaillé jusques à sept heures. Étant venu à son logis, il s'est trouvé si fatigué qu'il n'a point voulu monter en carrosse et est allé au salut aux PP. de l'Oratoire. Au retour, il a trouvé chez lui M. de Bellefonds qui lui a dit qu'il n'aurait que faire de faire porter son buste à Saint-Germain, et que la Cour serait ici dans huit jours. Il lui a demandé s'il n'y voulait rien mander et s'en est allé. M. de Bartillat était aussi là qui a conté quelques particularités de la fermeté de la Reine[2] quand M. l'abbé de Montaigu[3] lui annonça le troisième qu'il fallait qu'elle se résolût à mourir.

Il m'a dit après, à moi, que M. Levau lui avait montré son nouveau dessin et qu'il s'encensait lui-même, disant que c'était la plus belle chose du monde que M. de Colbert lui avait fait remarquer à lui, M. de Bartillat, que le Cavalier, qui est le premier homme du temps, ne parlait de ses ouvrages qui sont merveilleux qu'avec une extrême modestie, et que lui, M. Levau, se louait lui-même effrontément, qui était une preuve de ce que l'un et l'autre valaient.

1. Voici comme le fait est raconté par Baldinucci (p. 4-5). « La prima opera che uscisse dal suo scarpello in Roma fu una testa di marmo situata nella chiesa di S. Potenziana; avendo egli allora il decimo anno di sua età appena compito. Per la qual cosa maravigliosamente commosso Paolo Quinto dal chiaro grido di cotanta virtù, ebbe vaghezza di vedere il giovanetto; e fattoselo condurre davanti, gli domandò, come per ischerzo, se avesse saputo fargli colla penna una testa; e rispondendogli Gio. Lorenzo : Che testa voleva? soggiunse il pontifice : *se così è, le sa far tutte;* e ordinatogli che facesse un S. Paolo. Gli diè perfezione in mez'ora con franchezza di tratto libero, e con sommo diletto e maraviglia del Papa. »

2. La Reine-Mère.

3. Gautier de Montaigu, « mylord d'Angleterre », comme l'appelle la *Gazette de France*, abbé de Saint-Martin et de Nanteuil, grand aumônier de la Reine-Mère. Il mourut en 1677 à l'hôpital des Incurables, où il s'était retiré depuis plusieurs années.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

L'ÉTAT CIVIL DES MAITRES HOLLANDAIS

MICHIEL VAN MIEREVELT



N testament, un inventaire après décès sont-ils des actes de l'état civil? — Assurément non.

Il semble donc que je devrais prendre un autre titre ou tout au moins modifier celui qui se trouve en tête de cette notice. Mais une considération m'enlève tout scrupule : c'est que ce titre n'a jamais été que d'une exactitude relative, disant bien ce que je voulais faire entendre, mais n'exprimant pas l'exacte vérité, car les vieux maîtres hollandais n'ont, à bien prendre, jamais eu d'état civil, ils n'ont eu qu'un « état religieux ».

Ce sont, en effet, les actes de baptême qui nous donnent la date de la naissance; c'est par la déclaration faite à l'église que nous apprenons leur mariage; et c'est par l'ouverture de la fosse mortuaire, dans le petit cimetière qui entoure le temple ou par l'enterrement sous les dalles mêmes du sanctuaire que nous connaissons l'époque exacte de la mort. Imaginez un homme indépendant de toutes les croyances admises, vivant en dehors des religions reconnues, et cet homme pouvait naître, vivre et mourir, sans laisser d'autres traces officielles de son passage en ce monde que son inscription sur les registres des contributions [1].

La constitution de la personne civile, indépendante de tout culte, est un fait tout récent, nous ne devons pas l'oublier, et ce n'est pas un des moindres bienfaits dont l'humanité soit redevable à la France.

Ceci bien admis, je me sens plus à l'aise pour comprendre sous cette dénomination générale d' « état civil » les actes spéciaux dont je parlais en commençant, — parce qu'ils nous fournissent toujours des dates précieuses se rattachant à l'état civil, celle de la mort entre autres; parce qu'ils nous révèlent la constitution de la famille; enfin parce qu'en Hollande ils revêtent un caractère public plus accentué, à cause des mains entre lesquelles ils sont le plus souvent déposés, et de la valeur qu'on leur attribue.

1. Un exemple prouvera pour les Pays-Bas l'exactitude absolue de ce que j'avance : au siècle dernier, au village de Wadinxveen, défense fut faite par le bailli d'inscrire sur les registres de baptême les enfants des paroissiens qui ne faisaient pas partie d'une association pour le soutien du culte (*tot instant houding der openbare godsdienst*). De la sorte un grand nombre de personnes furent privées d'état civil. Heureusement le pasteur J.-A. Wideman avait procédé à des baptêmes clandestins et recueilli les noms des baptisés sur un registre spécial. — Par ordonnance royale du 30 juin 1820. N° 99. Ce livre particulier fut annexé à l'état civil.

C'est, en effet, dans les archives des Chambres d'orphelins *(Weeskamers)* que nous retrouvons aujourd'hui ces précieux documents. Et ces Chambres d'orphelins, relevant des diverses communions qui se partageaient la ville, avaient un caractère à la fois municipal et religieux participant du « Magistrat » qui administrait la cité et de la Diaconie qui gouvernait l'Église.

J'avais cherché dans les différentes archives municipales que j'ai visitées en Hollande, des traces de ces précieuses Chambres et des documents qu'elles avaient dû laisser après elles. Je n'en avais point rencontré, aussi quand je retrouvai tous ces documents concentrés aux Archives royales de la Haye, quand M. Hingman, le conservateur des Chartes, m'introduisit dans la galerie qui leur sert de dépôt et me montrant une chaise et une table me dit : « Vous êtes chez vous », j'avoue que je tressaillis d'aise et que mon cœur battit plus vite.

Je pressentais, en effet, la découverte de trésors. Figurez-vous une longue galerie, divisée jadis en quatre vastes salles, historiques hélas! car c'est là qu'Oldenbarneveld, Hoogerbeets et Grotius furent enfermés pendant la durée de leur procès ; et cette galerie tapissée du haut en bas de dossiers poudreux et partagée dans toute sa longueur par deux gigantesques casiers formant deux longues murailles bourrées de documents vénérables. N'y avait-il point là de quoi être ému?

Tout naturellement c'est sur Delft que mes recherches portèrent d'abord. — Je n'ai pas besoin de vous dire pourquoi. — Trente énormes in-folio, de douze cents pages chacun, fébrilement parcourus, me révélèrent quatre noms célèbres : Jan Vermeer, Pieter de Hoog, Jan Steen et Michiel van Mierevelt.

Mon travail préliminaire accompli, je courus aux dossiers, et, du premier coup, je vis qu'il me fallait abandonner trois fausses pistes. Le Jan Vermeer dont il s'agissait là, était un pauvre homme devenu, en plein XVIIIe siècle, veuf d'une malheureuse femme morte à l'hôpital, en laissant à son mari des enfants de six et de trois ans.

Le Pieter de Hoog s'appelait Pieter Cornelisz et se trouvait dans le même cas que le Vermeer. En 1706, il faisait son testament chez le notaire Leeuwenhoek et avait à ce moment des enfants en bas âge.

Quant au Jan Steen, marié à Maghteldt Wesendonck, il avait en 1696 une fille de neuf ans. Point de chances donc qu'aucun de ces noms célèbres pût s'appliquer au personnage que nous cherchions.

Pour Michiel van Mierevelt, il en était autrement. Je retrouvai d'abord l'inventaire après décès de ses filles, puis celui de ses gendres; et dans la volumineuse succession du notaire Jan van Beest, époux de Maria van Mierevelt, je découvris, après quatre jours de recherches attentives, l'inventaire du vieux peintre lui-même, et en outre une foule de notes, de quittances, d'états joints au dossier principal et qui allaient me fournir, suivant la poétique expression de M. Paul Mantz, quelques-unes de « ces agrafes d'or dont l'histoire se sert pour retenir les plis flottants de son manteau ».

Mais avant d'aborder cet acte important, il ne serait peut-être pas inutile de dire quelques mots de ce peintre si célèbre en son temps, très-oublié aujourd'hui et qui eut sur l'école hollandaise une influence maîtresse. Avec le vieux Ravesteyn, il peut être, en effet, regardé comme le père de toute cette pléiade de portraitistes merveilleux qui sont l'honneur de leur pays, comme le précurseur de cette peinture civique qui, en suivant deux voies différentes, allait d'un côté brillante, vivace, énergique, aboutir à Frans Hals en passant par Théodore de Keyser, et de l'autre calme, savante et majes-

tueusement écrite, devait, en passant par Moreels et Cornelis Van der Voort trouver son expression définitive sous l'irréprochable pinceau de Van der Helst.

Michiel Jansz van Mierevelt naquit à Delft, en 1568, selon Carel van Mander [1], et le 1er mai 1567, au dire de Bleyswijck [2]. Cette dernière date, à cause de sa précision, a été généralement acceptée par les auteurs. Cela, du reste, semble fort naturel, l'exactitude habituelle de Bleyswijck et sa bonne foi étant au-dessus de tout soupçon.

Toutefois je ne puis m'empêcher de faire cette remarque que Carel van Mander était le contemporain de Mierevelt, que Mierevelt connaissait son livre publié en 1604, c'est-à-dire trente-six ans avant sa mort, qu'en outre il le possédait dans sa bibliothèque, et que cependant il n'y a pas apparence qu'il ait protesté. Enfin par la minutie de certains détails consignés dans le *Schilder-Boek*, on peut être amené à penser que c'est le peintre lui-même qui a fourni au biographe les renseignements mis en œuvre par ce dernier. Cette date de 1568 est donc éminemment respectable.

Une autre objection qu'on peut opposer à la date fournie par Bleyswijck, c'est sa précision même. Où le secrétaire de Delft a-t-il pris ce « premier mai »? Cela est assez difficile à deviner. Ce n'est pas sur les registres de baptême de sa ville natale. Ceux-ci ne commencèrent à être régulièrement tenus qu'en 1616. En outre, ils ne lui eussent point appris grand'chose, car Mierevelt était anabaptiste.

Notre peintre ne fut donc baptisé, comme c'est encore l'usage des *doopsgezinden* hollandais, qu'aux environs de sa quinzième ou de sa seizième année, quand lui-même en témoigna le désir. Peut-être pour conserver la date précise de sa naissance, son père, selon l'habitude des mennonites de son temps, eut-il le soin d'en graver le jour et l'année sur une de ces pièces d'orfévrerie qui, conservées dans la famille, prenaient l'importance d'un document? C'est d'autant plus probable que le père Jan Michielsz était orfévre et graveur. Cette pièce est-elle tombée entre les mains de Bleyswijck? le fait est douteux, car je l'ai cherchée vainement non-seulement dans l'inventaire de Mierevelt, mais encore dans celui de ses enfants, inventaires dressés vingt-cinq années avant la publication de la *Beschryvinge der Stadt Delft*. Déjà à cette époque elle avait disparu, comment se serait-elle retrouvée en 1667 entre les mains de Bleyswijck?

Le certain, c'est que Mierevelt naquit à Delft, chez son père, orfévre et graveur, demeurant place du Marché. De bonne heure, nous dit Carel van Mander, il fit preuve d'un esprit docile, il était très-attentif, fort studieux, intelligent, spirituel même et si bien doué qu'à huit ans, il écrivait mieux que maint maître d'école de la ville même de Delft [3]. Ce détail n'est-il pas typique? On l'aurait deviné du reste rien qu'à voir les majestueux paraphes qui signent la plupart de ses tableaux et, à défaut même de ces pompeuses signatures, à la façon claire et précise dont sa peinture est écrite.

Toutefois gardons-nous de voir une critique dans ce passage de Van Mander. C'est, au contraire, un très-grand éloge de sa part. N'oublions pas, en effet, qu'à cette époque l'écriture était considérée comme un art véritable, que les calligraphes étaient sur un pied d'égalité artistique absolue avec les peintres et que Coppenol marchait de pair avec Van der Helst et Rembrandt.

De si brillants débuts devaient combler de joie le père Jan Michielsz. Aussi fit-il

1. Voir *Het Schilderboek door Carel van Mander*. Haarlem 1604.
2. *Beschryvinge der Stadt Delft*, 1667.
3. « ... *Dat hy beter schreef als eenigh School-meester binnen der Stadt van Delft.* » C. V. M. *Loc. cit.*

tout son possible pour développer ces heureuses dispositions. Il plaça Michiel d'abord chez Willem Willemsz peintre et graveur qui allait devenir la souche de la puissante lignée des Delff; puis chez un élève de Blockland nommé Augustyn, puis enfin chez Blockland lui-même, qui, après avoir habité Delft longtemps, s'était retiré à Utrecht. Mierevelt avait quatorze ans quand il quitta la maison paternelle. Il avait déjà fait ses preuves. On connaissait de lui deux curieuses compositions, deux planches gravées, une *Samaritaine* et une *Judith tenant la tête d'Holopherne,* dont malheureusement aucune épreuve, que je sache, n'est parvenue jusqu'à nous.

Il resta seulement deux années et trois mois à Utrecht. Blockland mourut. Après avoir rendu un dernier hommage à son vieux maître en le peignant sur son lit funèbre, le jeune peintre emballa précieusement les copies qu'il avait exécutées sous ses yeux, les études qu'il avait faites dans son atelier et rentra chez son père, où il reprit le burin et la pointe. Rien ne faisait alors supposer la voie où Mierevelt allait s'engager. Il excellait à peindre la nature morte, les intérieurs de cuisine, les chaudrons, les vases d'or et d'argent. En outre, il composait agréablement dans le goût de Goltzius, et l'on pouvait espérer de trouver en lui l'étoffe d'un peintre d'histoire.

J'ai dit autre part[1] quel mouvement politique et artistique se produisit à Delft à la fin du XVIe siècle. Cette petite ville devint tout à coup, par le siége de la cour des statbouders, l'un des rendez-vous politiques et diplomatiques les plus animés de l'Europe entière. La foule des beaux seigneurs et des aristocratiques dames qui s'y pressaient éprouva le besoin d'avoir un portraitiste attitré. Mierevelt le comprit; dès lors il s'adonna à cette spécialité avec une ardeur inconnue avant lui et qui ne se démentit pas un seul jour. Son genre de talent plut, et, du reste, il devait plaire à la clientèle d'élite qui fréquentait son atelier. Il possédait cette correction, cette clarté, cette élégance cossue, un peu froide, réservée, et enfin cette facture lisse et serrée qui conviennent au public dont il s'était fait l'interprète. Aussi peut-on dire que jamais fabrication de portraits ne marcha avec autant d'activité et ne produisit avec plus de succès.

Ce n'est pas au hasard et sans dessein, notez-le bien, que j'emploie ce mot « fabrication » : le nombre de portraits sortis de l'atelier de Mierevelt tient, en effet, du prodige. Sandrart[2] prétend que le peintre lui-même se vantait d'en avoir fait plus de dix mille. Il y a là incontestablement de l'exagération et beaucoup d'exagération, car il faudrait admettre que le maître ne passait que deux jours en moyenne sur chacun de ces portraits; ce qui n'est guère possible, étant donnée surtout la facture très-soignée, précieuse même dans certains détails, et très-poussée dans le finissage des cheveux, de la barbe, des yeux et des sourcils. « On pense, dit Houbraken[3], qu'il a bien fait cinq mille portraits dans sa vie. » Nous voici déjà plus proches de la vérité. Mettons-en deux à trois mille, ce qui est encore énorme, et nous serons, je crois, tout à fait dans le vrai.

1. *Histoire de la faïence de Delft,* chap. Ier.

2. « Ipse autem commemorasse dicitur sæpius quod ultra decem iconum elaboravorit millia, inter quos pro regibus, principibus, comitibus, aliisque magnatibus plurimæ, ut *pro quibusdam centum et quinquagenta floreni, pro aliis* et plures eidem numerati fuerunt. »

(Ne faudrait-il pas lire : *Ut pro quibusdam centum, et quinquagenta floreni pro aliis?...*)

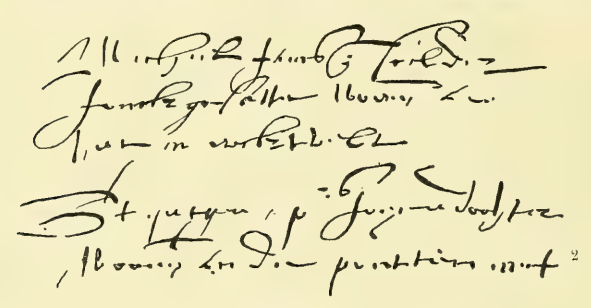
Voir *Joachimi de Sandrart à Stockau, Academia nobilissima artis Pictoriæ,* in-folio, 1638, chap. XVI, p. 295.

3. « Men gelooft dat in zyn leven wel 5,000 portraitten gemaak heeft, waar onder zyn geweest daar hy 150 gulden voor gehad heeft. » — *Houbraken groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen,* 1718. Vol. I, p. 48.

Ces portraits, au dire de Sandrart et de Houbraken, étaient payés 150 florins en moyenne. Là encore, exagération. — Nous possédons maintenant un fragment du livre de recettes du peintre et nous connaissons ses prix. A l'exception des portraits de princes exécutés *ad vivum,* c'est-à-dire d'après nature pour les princes eux-mêmes ou pour certaines grandes villes et qui par conséquent étaient payés un prix exceptionnel, la moyenne de ses portraits ne dépassait pas 50 florins.

Réduite à ces proportions, l'industrie de Mierevelt était encore très-lucrative. Il sut du reste lui faire donner une sorte de regain en exploitant la reproduction de ses tableaux. Il forma avec son gendre le graveur Willem Jacobsz Delff une sorte d'association pour le placement des gravures exécutées par celui-ci d'après les originaux peints par lui-même, et il est curieux de le voir solliciter à diverses reprises des États généraux l'obtention de priviléges pour la vente exclusive de ces gravures et même des souscriptions à un certain nombre d'exemplaires [1].

En outre, c'était le moment où les hôtels de ville se meublaient. A tour de rôle les



Fac-similo nº 1.

« Magistrats » bien pensants éprouvaient le besoin de décorer la salle de leur conseil de quelques princes de la famille d'Orange. Mierevelt, pour répondre à ces patriotiques demandes, eut soin de toujours avoir en magasin un assortiment de *Guillaume le Taciturne,* de *Prince Maurice,* de *Frédéric-Henry.* Enfin comme les princes étrangers se croyaient parfois tenus de faire un cadeau à leurs hôtes ou d'envoyer un gracieux présent aux personnes qui avaient servi leurs intérêts, et qu'en ce temps les décorations étaient rares et les tabatières n'existaient pas encore, il prit garde d'avoir toujours sous la main un petit assortiment de *Rois de Bohême* de *Rois de Suède* et autres monarques généreux.

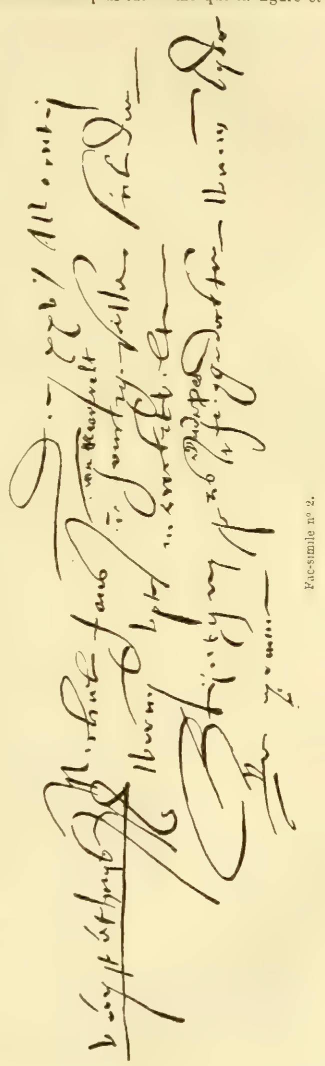
Qu'il se soit fait aider dans cette besogne, il n'en faut pas douter. Ses deux fils Pieter et Jan, ses élèves Paulus Moreels, Pieter Montfoort, Pieter Diedericksen Cluyt, un peintre Hendrich Corneliz Van der Vliet, dont je trouve le nom sur ses livres de comptes, et enfin plus tard son petit-fils Jacobus Delff l'assistèrent amplement.

L'état des portraits en cours d'exécution qui figurent à son inventaire semble même

1. Voir aux Archives royales les *Resolutie der Staaten generaal,* notamment aux dates des 14 mai 1607,— 1er avril 1608, — 6 mai 1611 ; et Christiaan Kramm, *de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders* (1860), p. 1120.

2. Lisez : *Michiel Jans. Z. Scilder Jonckgeselle wonen aen het Marcktvelt. — Styntge prs Jongedochter wonen aende Pontenmarct.*— C'est-à-dire : « Michel, fils de Jean, peintre, demeurant sur le marché. — Styntge (abréviation de Christine), fille de Pierre, jeune fille demeurant sur le Pontenmarct. »

indiquer qu'aux derniers temps de sa vie, il ne faisait plus lui-même que la figure et les mains, abandonnant à son petit-fils ou à d'autres, les fonds, les vêtements et les accessoires. De là ces inégalités de facture et ces négligences, qui dans certaines de ses œuvres frappent les yeux et choquent les artistes. « On ne peut rien voir de plus achevé que ses têtes, rien de plus étudié et de plus recherché que les poils des sourcils, de la chevelure et de la barbe : les étoffes, toujours subordonnées à ces détails, prennent un ton rembruni ou sont tout à fait noires [1]. » Ce jugement porté par Gault de Saint-Germain est exact de tous points, quand on l'applique aux œuvres du dernier temps, ou encore aux portraits qui garnissaient ce « magasin » auquel je faisais allusion tout à l'heure.


Fac-simile n° 2.

Cette manière de procéder n'avait pas été du reste sans choquer les contemporains du maître. Déjà au commencement de sa carrière, Mierevelt avait dû subir les critiques de Carel Van Mander. Cet artiste-écrivain, dans la notice biographique même qu'il consacre à Michiel, se plaint en effet très-amèrement de ces maîtres habiles qui abandonnent la grande peinture pour le portrait et cela « pour cause de gain ou pour d'autres raisons [2] ». Le notaire-poëte Corneille de Bie, dans le poëme amphigourique qu'il consacre aux artistes de son temps et qu'il baptise le *Cabinet doré* [3], avait comparé notre peintre à une fourmi amassant toujours du grain pour l'avenir.

Mais ces critiques, pour fondées qu'elles étaient, ne paraissent point avoir beaucoup ému notre peintre. Peu lui importait de contenter quelques esprits moroses. Ce

1. Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de tableaux,* 1818.

2. *Het Schilder-boek,* loc. cit.

3. *Het Verguldën Cabinet :*

> De MIER die heele somer dagen
> Is besich in het groene VELDT.

Il y a là un de ces jeux de mots si fort à la mode à cette époque. MIER veut dire fourmi et VELDT veut dire champ.

qu'il voulait, c'était lui, le petit bourgeois, lui, le fils d'un honnête boutiquier, l'enfant d'un modeste orfévre au nom vulgairement plébéien, c'était faire souche de patriciens, voilà ce qu'il voulait et il y réussit.

Je dis « au nom vulgairement plébéien » parce que, détail absolument ignoré, le fils du graveur Jan Michielsz ne porta pas pendant les premières années de sa vie ce nom aristocratique de Mierevelt : il s'appela Michiel Jansz tout court ; et lorsque le 11 avril 1589, les magistrats reçurent sa déclaration matrimoniale, ils l'inscrivirent comme Michiel Jansz peintre, sans particule ni surnom. Le fac-simile nº 1 ci-dessus calqué sur le *Trouwboek* nº 109 en est la preuve irréfutable. Lorsque cette mention passa (pour la forme, car il n'y eut pas de mariage à l'église calviniste) lorsque cette mention, dis-je, passa des pages du *Trouwboek* sur celles de l'*Huvelyckslegger,* elle y passa dans toute sa simplicité et ce ne fut que plus tard, le calque ci-dessus (fac-simile nº 2) en fournit la preuve, qu'une main complaisante se chargea de corriger, pour le peintre aussi bien que pour sa compagne, ce que l'inscription avait de trop laconique et de trop prolétaire.

Ce petit Van Mierevelt et ce minuscule Van der Pes subrepticement introduits sur ce livre de mariage sont gros de révélations. Mais en 1633 quand notre peintre se remarie, quand il épouse la riche madame Van Beest, il n'en est plus ainsi. Du premier coup on lui donne nom, particule et surnom (fac-simile ci-dessous, nº 3), et le scribe respectueux ajoute même gracieusement le titre de *Meester.*

Fac-simile nº 3.

Déjà depuis longtemps, du reste, cette dénomination de « Maître » si recherchée en Hollande lui était acquise. Le poëte Huygens, ambassadeur et secrétaire des princes de Nassau, la lui donnait et M. Hooft, le sévère M. Hooft, lui écrivait « à *Monsieur* Van Mierevelt [1] ». Du reste à ce moment l'heureux peintre était arrivé à ce point culminant de fortune et d'honneurs qu'il avait ambitionné.

Le duc de Nieuburg, le roi de Suède et le roi d'Angleterre lui avaient donné des médailles d'or avec des chaînes, qu'il pouvait étaler sur son pourpoint. Ce dernier, le roi d'Angleterre, avait même témoigné le désir de le voir auprès de lui. Jamais un artiste hollandais n'avait joui d'une considération pareille, et son bonheur eût été parfait sans les deuils qui s'accumulèrent alors dans sa famille.

Nous venons de le voir, Mierevelt survécut à sa première femme. Il en avait eu

1. Voir *Brieven van P.-C. Hooft,* Amsterdam, 1738, in-folio, nº 187.

cinq enfants, trois filles et deux fils[1]. Deux de ses filles se marièrent; l'une épousa Willem Jacobsz Delff, le graveur, l'autre le notaire Jan Van Beest. Toutes trois, Geertruyt, Maria et Commertje, son gendre Willem Jacobsz et ses deux fils moururent avant lui. Pieter, son premier fils qui semblait devoir être un artiste de grand talent, s'éteignit en 1623. Jan le plus jeune, qui donnait aussi de grandes espérances et réussissait déjà dans le portrait, devint subitement fou et mourut en 1633. Quels coups terribles pour ce vieux peintre si fier de son nom. Quelle vieillesse isolée et désolée!

Pour nous autres, postérité impitoyable, nous n'avons point toutefois à nous plaindre de ces malheurs répétés. Sans la mort anticipée de ses enfants, nous ne saurions de Mierevelt rien de plus que ce que les Van Mander, les Bleyswijck, les Sandrart, les Houbraken en ont écrit. Il a fallu que ses filles mourussent avant lui et que ses petits-enfants devinssent ses héritiers directs, pour que la Chambre des orphelins eût à connaître de sa succession; et sans l'intervention de cette Chambre que serait devenu le document précieux qui nous est restitué, cet inventaire si plein de curieuses révélations?

C'est cette pièce si importante dont nous allons nous occuper maintenant et que je vais résumer dans ses parties essentielles.

HENRY HAVARD.

La fin prochainement.

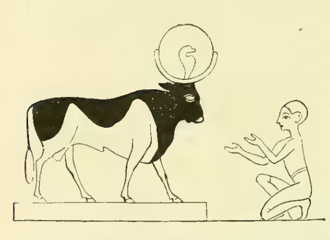
1. Kramm, qui est le seul qui donne la liste des enfants de Mierevelt, n'en compte que quatre. Il paraît avoir ignoré l'existence de Commertje. Ainsi que je l'ai dit plus haut, cette dernière mourut fille. J'ai retrouvé son inventaire et son testament. Elle avait institué pour ses héritiers ses neveux, les enfants de Willem Jacobsz Delff et ceux du notaire Jan Van Beest.



BIBLIOGRAPHIE

A TRAVERS L'ORIENT

L'Égypte a petites journées, études et souvenirs, par Arthur Rhoné. — Vingt-cinq dessins d'Eugène Fromentin, gravés en fac-simile à l'eau-forte, par E.-L. Montefiore, avec texte par Ph. Burty. — Venise, l'histoire, l'art, la ville et la vie, par Charles Yriarte. — L'Orient, par Théophile Gautier.

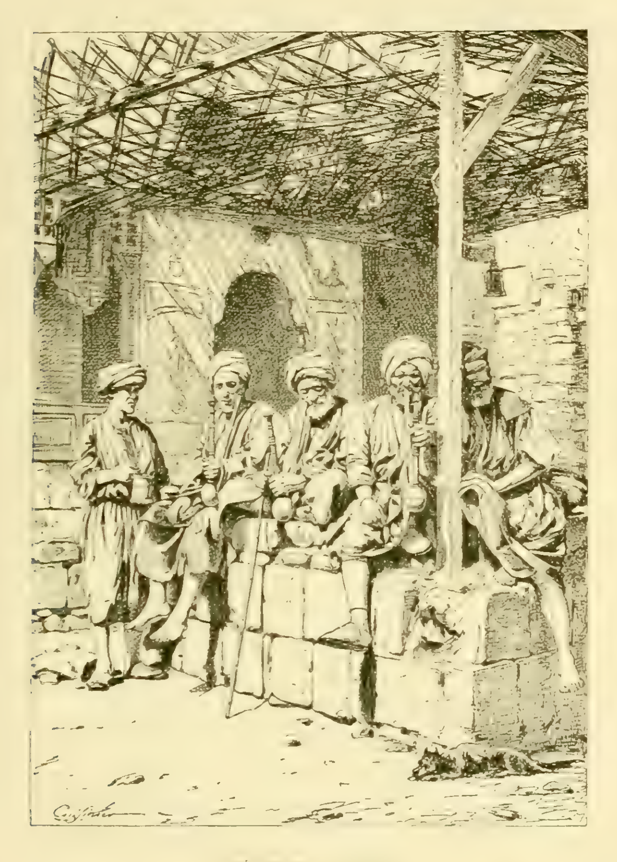


Voici quatre ouvrages qui, à des titres divers, sont dignes d'attirer l'attention des curieux, des artistes, des chercheurs et de tous les gens de goût raffiné. Par ces temps de brouillards et de frimas ils sont en vérité les bienvenus. Avec eux, notre pensée peut s'échapper vers ces contrées bénies où le soleil n'est point avare; c'est toujours cela de gagné contre notre triste ciel et notre triste prose.

Trois de ces livres ont apparu avec les derniers jours de la défunte année 1877; le premier, *L'Égypte à petites journées* [1], de M. Arthur Rhoné, est déjà un peu plus ancien, et nous aurions, en vérité, pour lui quelques reproches à nous faire d'avoir attendu jusqu'à ce jour pour le recommander à nos lecteurs. L'Égypte est un de ces sujets éternellement neufs, éternellement beaux, qui portent un auteur sur leurs ailes puissantes. M. Rhoné n'avait qu'à se laisser porter; il a fait plus, il s'est jeté avec ardeur dans le fond de son sujet, il a cédé sans retour au charme de cet étonnant pays. Son livre y a singulièrement gagné en intérêt, sans rien perdre du piquant que doit toujours garder un récit de voyage. Je dirai même que, sur ce sujet, et en restant à la compréhension de tous par sa forme familière et descriptive, il est le plus érudit, le mieux informé et le plus exact, tranchons le mot, sans lui donner aucun sens rébarbatif, le plus savant. Je ne parle pas du livre de notre collaborateur, M. Charles Blanc, qui est exclusivement un livre d'art et d'esthétique. Celui-ci est à la fois un livre d'art, par la

1. *L'Égypte à petites journées,* études et souvenirs, par Arthur Rhoné, correspondant de la Société des Antiquaires de France; le Kaire et ses environs. Paris, Ernest Leroux, 1877, 1 vol. in-8° de 432 pages illustré de gravures hors texte et dans le texte.

narration pittoresque, parfois très-pittoresque, de tout ce que l'auteur rencontre sur sa route, mais il est en même temps et surtout un livre d'archéologie. La vieille Égypte



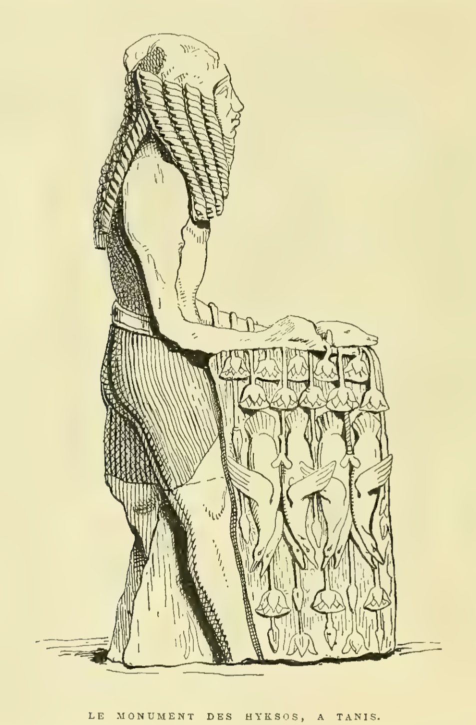
CAFÉ ARABE, AU CAIRE.

(Gravure extraite de l' « Égypte à petites journées », par M. Rhoné.)

a touché du doigt M. Rhoné qui, néophyte à la veille de son voyage, est aujourd'hui l'un de nos égyptologues les plus instruits et les plus passionnés.

Le livre de M. Rhoné, que nous avons lu tout d'une haleine, avec un plaisir très-vif, n'est pas celui d'un sceptique. Il y circule une chaleur communicative. C'est un

mérite des plus rares en ces vilains jours de scepticisme. Le scepticisme est l'état d'âme de ceux qui n'ont plus d'enthousiasme. En Égypte, où l'art et l'histoire sont si bien faits pour frapper l'imagination, il devient la pire des infirmités. Gérard de Nerval était un sceptique, et il n'a rien compris aux poésies de cette terre mystérieuse ; il s'est contenté de feuilleter d'une main distraite et ennuyée ce charmant album oriental qui



LE MONUMENT DES HYKSOS, A TANIS.

(Gravure extraite de l' « Égypte à petites journées », de M. Rhoné.)

s'appelle le Caire, sans même essayer d'ouvrir le livre formidable qu'il y avait à côté. Le *Nil*, de M. Maxime Ducamp, est un livre ému, écrit en style superbe; mais M. Ducamp est venu avant que notre illustre compatriote Mariette eût commencé la série d'immenses découvertes qui ont révolutionné de fond en comble la science de l'égyptologie.

M. Rhoné a fait son voyage en compagnie d'un homme dont la perte, aussi bien pour le Louvre, où il était conservateur-adjoint, à la section des antiquités égyptiennes, que pour tous ceux qui ont pu apprécier ses hautes qualités d'érudition, son sens d'ar-

tiste délicat, sa bienveillance inépuisable, sera à jamais regrettable, nous voulons parler de ce pauvre Théodule Devéria, qui, poitrinaire au dernier degré, est mort héroïquement à son poste, pendant le siége de Paris. Il avait été le collaborateur dévoué



CERCUEIL EN BOIS DORÉ DE LA REINE AAH-HOTEP.

Gravure extraite de l' « Égypte à petites journées », de M. Rhoné).

de Mariette en Égypte; c'était donc pour M. Rhoné un guide et un intermédiaire de première qualité, et son livre s'en est très-heureusement ressenti.

Celui-ci a donné dans son récit une grande part à l'art arabe et aux aspects pit-

toresques. On y trouvera d'abord une description animée et ensoleillée du Mousky, cette longue rue fantasmagorique qui est l'âme du vieux Caire et dont on ne rencontrerait l'analogue ni à Constantinople, ni à Alger, ni même à Constantine ou à Tunis; puis les restes du palais des sultans et toutes ces belles mosquées qui font de la moderne capitale de l'Égypte le plus beau musée de l'art arabe avec Damas, Jérusalem, Tlemcen, Tolède, Cordoue, Séville et Grenade : les antiques mosquées d'Amrou et de Touloun, les mosquées fleuries de Kalaoun et d'El-Azhar, et la plus magnifique de toutes, celle d'Hassan. Le chapitre est un peu bref, mais il est traité de verve. Évidemment l'auteur n'a vu de l'alluvion de l'islam superposée à l'indestructible roc pharaonien que les côtés extérieurs, que l'épiderme. Le délicat, le quintessencié, le personnel de l'invention orientale en ses beaux temps lui échappe, ou du moins l'attire peu. Passons donc avec lui non sans quelque regret. Saqquarah, Memphis, le Serapeum et Boulaq nous attendent et nous consoleront.

Ici M. Rhoné est dans son élément. Prenant comme cadre les merveilles rassemblées au musée de Boulaq, les fouilles du Serapeum et de Memphis, il nous présente un tableau plein de vivacité et d'exactitude des grandes étapes de la civilisation égyptienne, marquées par les monuments de l'art le plus étonnant. Depuis que le musée, formé par les recherches, les découvertes et les soins exclusifs de Mariette, puis exposé en partie à l'Exposition universelle de 1867, où il fut une immense révélation, a été installé dans le petit palais de Boulaq, bien humble, bien chancelant, mais déjà bien illustre, que de voyageurs l'ont visité et décrit! Il est devenu aujourd'hui un sanctuaire incomparable. Après M. François Lenormant, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* après M. de Saulcy, après M. Rhoné, après les savantes et lumineuses études de Mariette lui-même, tout récemment encore M. Eugène de Vogüé en publiait une poétique et très-excellente description dans la *Revue des Deux Mondes*[1]. Nos lecteurs nous sauront gré à ce propos de leur donner la primeur d'une nouvelle fort intéressante.

Le khédive, contrairement à ses premières résolutions, vient de consentir à envoyer à l'Exposition universelle de 1878 les plus beaux objets du musée égyptien de Boulaq. Nous lui adressons l'hommage de notre bien vive gratitude. Quant aux sentiments que nous éprouvons pour Mariette, cette victoire remportée en notre faveur, quelque grande qu'elle soit, ne saurait rien leur ajouter. Il est de ces hommes qui ne peuvent plus grandir dans l'estime et la reconnaissance de tout ce qui, en France, pense et étudie. Nous verrons donc, sans doute, à côté du célèbre Schafra en diorite, du Ra-em-Ké en bois de sycomore, du monument de Tanis, que nous donnons ici, de la reine Amnéritis, des bijoux de la reine Aah-Hotep et de son cercueil en bois doré que nous reproduisons également, les statues de Meydoun, de la IIIe dynastie, c'est-à-dire vieilles de plus de 6,000 ans, en calcaire peint, exhumées récemment par Mariette, et qui, paraît-il, sont les restes les plus surprenants de l'art de l'Ancien-Empire. Nous demandons à faire à leur sujet un petit emprunt à M. de Vogüé ; M. Rhoné voudra bien nous le pardonner. « Portez donc, s'écrie-t-il, au milieu de cette prestigieuse antiquité, vos théories, vos raisonnements, vos idées éphémères ! L'homme de Meydoun vous fera rentrer dans votre néant, d'un regard de ce bel œil de quartz, brillant et vivant, au magnétisme terrible. Qui n'a éprouvé ce malaise indéfinissable qu'on ressent à regarder fixement, le soir, un vieux portrait dont la prunelle vague vous suit obstinément? Qu'est-ce donc quand on rencontre

1. Numéro du 15 janvier 1877.

cet œil ouvert au jour nouveau après six mille ans de sommeil dans les ténèbres, cet œil qui a vu le vaste monde, le ciel et les hommes à ces époques lointaines où l'existence même de l'univers faisait doute pour nous avant que de pareils témoins ne fussent venus l'attester? Et l'on n'échappe à celui-là que pour se retourner vers la statue de bois, fragile défi jeté à tant de siècles, vers le Chefren qui a vu construire les pyramides, vers tous ces revenants de Saqquarah ! » Nous verrons et reverrons à Paris ces merveilles d'un art extraordinaire ; pour ceux qui n'ont plus l'espoir d'aller les étudier au Caire, ce sera une inappréciable fortune.

Mais, dans le volume de M. Rhoné, deux parties nous ont essentiellement intéressé : c'est d'abord l'excursion faite à Saqquarah et à Memphis avec Mariette, puis celle à Héliopolis avec M. Ferdinand de Lesseps, et, dans la première, un chapitre nous a profondément ému parce qu'il est écrit avec une simplicité qui tire son éloquence des faits eux-mêmes, celui du récit de la mission de Mariette, en 1850, pour le compte du gouvernement français, c'est-à-dire l'histoire, ou mieux, le journal résumé des fouilles du Serapeum de Memphis. En mettant au jour la grande nécropole d'Apis que l'on croyait à jamais perdue, que tous les archéologues avaient cherchée ailleurs et que Mariette flaira sur un passage de Strabon, notre compatriote s'est illustré, en même temps qu'il illustrait son pays, par la plus belle découverte archéologique des temps modernes. Il faut lire le récit de M. Rhoné pour se rendre compte de l'instinct de génie que celui-ci dut déployer, des difficultés sans nombre, matérielles, pécuniaires et politiques qu'il dut surmonter, des découragements, des désillusions et des souffrances physiques qu'il dut endurer, des ruses, des efforts qu'il dut employer pour sauver les objets découverts et pour les expédier en France, efforts qui souvent se traduisaient par des luttes à main armée. Car il ne faut pas oublier que c'est à cette première mission, toute française, que sont dues les grandes découvertes ultérieures de Saqquarah, et, par une suite logique, que sont dues la fortune scientifique de Mariette, la formation du musée de Boulaq et la conservation officielle des monuments de l'art en Égypte; il ne faut pas oublier non plus que c'est à cette mission que nous devons une partie des trésors possédés par le Louvre, comme les bijoux de la salle civile, les stèles et autres monuments du Serapeum et toutes ces œuvres de l'Ancien-Empire, telles que le merveilleux *Scribe accroupi*, que notre musée est aujourd'hui seul à posséder avec celui de Boulaq. Voilà les résultats obtenus par Mariette, au péril même de sa vie, au milieu des troubles et des incertitudes d'une politique qui l'abandonnait par moments à ses propres forces. Nous devons remercier M. Rhoné d'en avoir rappelé le souvenir à la mémoire de tous. L'oubli serait ici plus qu'impardonnable, il serait criminel. N'oublions jamais qu'un homme s'est trouvé qui, par le prestige de son génie et de ses travaux scientifiques, a maintenu dans ces régions, contre toutes les attaques, contre toutes les jalousies, l'influence de notre pays trahie par sa propre diplomatie.

LOUIS GONSE.

Un homme du monde, en même temps homme de goût et aquafortiste de talent, M. E.-L. Montefiore, s'est donné à tâche de rendre avec la pointe et la morsure



quelques-uns des plus beaux dessins de Fromentin[1]. Ce travail de fac-simile, avec un procédé aussi peu docile que l'eau-forte, n'était pas sans présenter les plus sérieuses difficultés, difficultés de choix, d'interprétation et de simplification. M. Montefiore a pleinement atteint le but qu'il s'était proposé; ses vingt-cinq eaux-fortes, écrites d'une pointe ferme et décidée, sont d'une exactitude remarquable. Notre seul regret est de ne pouvoir, eu égard à leur format, en placer une sous les yeux de nos lecteurs. On sait, depuis la vente posthume d'Eugène Fromentin, l'intérêt, le charme, la saveur, parfois étrange, toujours saine, de ses études sur nature, principalement celles qu'il a exécutées sur le vif en Algérie et



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS DE FROMENTIN.

qui sont devenues les matériaux de ses travaux futurs. Nous y reviendrons et avec étendue dans notre série d'articles sur le maître, qui paraîtront très-prochainement dans la *Gazette;* nous reviendrons en même temps sur le beau travail de M. Mon-

1. *Vingt-cinq dessins d'Eugène Fromentin,* reproduits à l'eau-forte par E.-L. Montefiore; texte biographique et critique par Philippe Burty, avec fac-simile des croquis du maître. Paris et Londres, chez les principaux libraires, 1878, un album in-folio.

tefiore, qui mérite plus qu'une sèche mention. Aujourd'hui, le temps et l'espace nous commandent, nous ne voulons que le recommander à nos lecteurs.

Ajoutons en passant que ces eaux-fortes sont fort bien tirées par Cadart sur un superbe papier de Hollande. Nous remarquerons surtout, parmi les plus caractéristiques de la manière du peintre, les études pour la *Fantasia*, les *Chameliers en marche*, les *Puiseurs d'eau*, le *Joueur de flûte* et différents croquis de chevaux. Ces eaux-fortes ont été accompagnées, par M. Philippe Burty, d'un texte de dix-sept pages magni-



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS DE FROMENTIN.

fiquement imprimé par M. Claye; ce texte très-finement écrit, très-judicieusement pensé, tel qu'on pouvait l'attendre d'un écrivain qui admire profondément Fromentin, est illustré de nombreux croquis reproduits en fac-simile par Gillot. Nous en joignons trois à cette courte notice, priant encore une fois les auteurs de nous excuser de cette brièveté involontaire. Nous aurons occasion, avant qu'il soit peu, de les retrouver l'un et l'autre sous notre plume et de revenir sur leur intéressante œuvre collective. J'aurai d'ailleurs plusieurs emprunts à faire au texte de M. Burty.

Sans quitter l'Orient nous pouvons nous rendre à Venise[1] avec M. Charles Yriarte. Venise, n'est-elle pas la plus orientale des villes italiennes et même la plus orientale des villes de notre vieille Europe? Quel beau sujet et combien n'a-t-il pas tenté déjà d'écrivains! On formerait une bibliothèque avec toute la littérature qu'a fait éclore la merveilleuse cité. Les *Lettres* du président des Brosses, le célèbre roman connu sous le titre de *Mémoires de Casanova*, l'*Italie* de Gautier et le *Voyage en Italie* de Taine,

1. *Venise*, l'histoire, les arts, l'industrie, la ville et la vie, par Ch. Yriarte. Paris, Rothschild, 1878, 1 vol. in-folio de près de 400 pages, illustré de 525 gravures dont 75 tirées hors texte sur papier fort. Prix de l'ouvrage cartonné : 50 francs.

resteront au premier rang. Le livre conçu et exécuté par M. Yriarte, avec le concours intelligent de son éditeur, M. Rothschild, enrichi d'un nombre prodigieux de gravures, est une œuvre d'un tout autre genre; c'est, au sens ancien du mot, une *illustration* de Venise et une illustration monumentale. Sous ce rapport il est douteux que la richesse en soit jamais dépassée ni même égalée. Il est d'une somptuosité extrême, d'une somptuosité telle qu'elle étouffe, écrase, envahit de toutes parts le texte de M. Yriarte, qui est cependant le travail de quelqu'un qui connaît mieux que personne Venise, mieux qu'un Vénitien. Ce texte, pour tout ce qui touche exclusivement à Venise, est très-exact et très-fouillé; nous y retrouvons surtout l'art et ses ramifications infinies : l'architecture, la sculpture, la peinture, la typographie, la verrerie, la mosaïque, les dentelles et le costume, toutes choses qui à Venise ont eu un développement et un éclat exceptionnels. On sait ce que les trois premières ont produit : les noms des artistes, depuis Palladio et les Lombardi jusqu'à Véronèse en disent assez. Vouloir citer seulement leurs noms et leurs œuvres serait refaire le livre de M. Yriarte. On sait aussi, puisqu'elles tiennent encore aujourd'hui le premier rang, ce qu'ont été la verrerie et la mosaïque. Quant à la typographie, il suffit de nommer le plus grand des imprimeurs, Alde Manuce, le créateur du type moderne, et de désigner le plus beau livre qu'il ait produit, l'*Hypnérotomachie*, pour se rendre compte de ce qu'elle a pu être. Ce chapitre, qui avait l'attrait de l'inédit, a attiré les recherches de M. Yriarte; il a esquissé le canevas d'un travail plus considérable. Il y aurait tout un gros ouvrage, absolument neuf et du plus haut intérêt, à faire, sur ce côté, de l'histoire de Venise. Mais que de difficultés entassées devant celui qui voudrait l'entreprendre et le mener à bonne fin ! Tout cela, nous l'avons dit, est animé, relevé, par des gravures aussi variées que charmantes. Toute la Venise pittoresque, artistique et historique défile sous les yeux émerveillés de celui qui feuillette ce magnifique album. Le papier et l'impression en sont superbes, éclatants, veloutés. C'est une œuvre de haut ragoût artistique et de tournure magistrale. Pour ceux qui ne peuvent aller à Venise, c'est presque un voyage; pour ceux qui y ont été, c'est plus qu'un souvenir. M. Yriarte a tracé ici même, il y a environ six mois,



CANTHARE VÉNITIENNE DU XVIe SIÈCLE.

le canevas de son œuvre; il l'a en quelque sorte présentée au public, à la mode anglaise. Ce qu'il n'a pas pu faire, nous le faisons bien volontiers; nous le recommandons à tous les collectionneurs de beaux livres. Il se signale de lui-même à tous le artistes.

Nous ajoutons à cette trop courte notice quelques gravures, notamment une repro-



FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE NOVELLI, D'APRÈS L'ALBUM DE MANTÈGNE.

(Gravure extraite de « Venise » par Ch. Yriarte.)

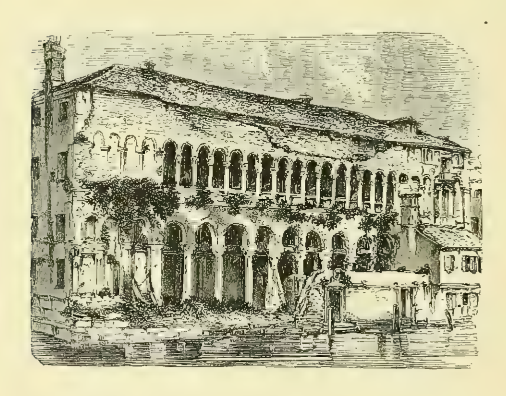
duction de l'un des fac-simile de Novelli d'après l'album de Mantègne, ce fameux album dont nous parlions dans l'avant-dernière *Chronique* et qui réapparaît aujourd'hui à Londres, entre les mains de Mlle de Rothschild. Nous compléterons les quelques renseignements que nous avons donnés à son sujet par celui-ci, c'est que, d'après les *Galleries and Cabinets of Art, in Great-Britain,* de Waagen, cet album a été un moment possédé par un certain M. Barker qui l'avait acheté à Samuel Woodburn.

L'Orient enfin nous est rappelé par les deux volumes, recueils d'articles épars de Théophile Gautier sur la matière, édités par Charpentier[1]. Ce sont des études qui jusqu'à ce jour n'avaient pas été coordonnées et réunies. On y trouvera, à propos de livres parus, d'expositions ou de représentations théâtrales, de véritables excursions, en Turquie, en Grèce, en Syrie, en Chine, au Japon, en Perse, en Égypte et en Algérie, tracées de cette plume maîtresse dans l'art de décrire.

Nous retrouverons prochainement deux volumes qui peuvent s'ajouter à ceux-ci et que nous nous contenterons de signaler aujourd'hui, parmi les plus élégantes productions de la librairie au renouveau de 1878 : L'*Adriatique*, de M. Ch. Yriarte, publiée par la maison Hachette, et les *Promenades japonaises*, de M. Charles Guimet, avec dessins japonais de M. Régamey, original et charmant volume, auquel il ne manque, pour être tout à fait exotique, que d'être imprimé sur ce beau feutre de soie, flexible et résistant comme le cuir, qu'on appelle le papier du Japon.

L. G.

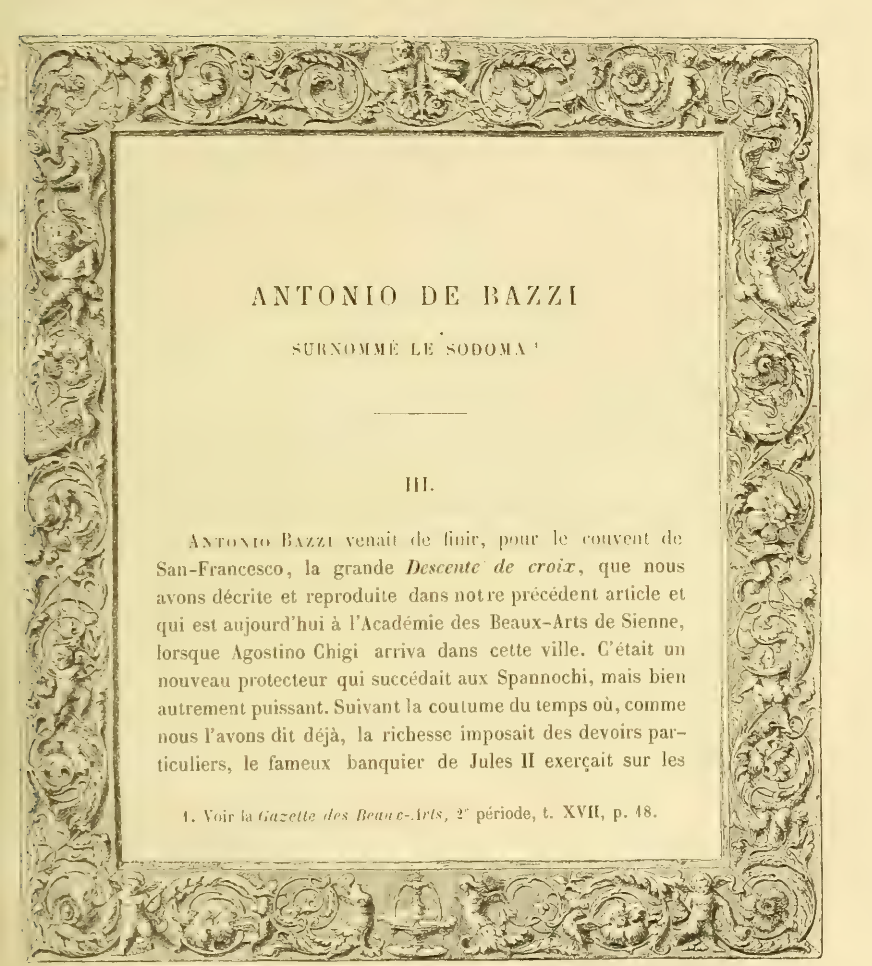
1. *L'Orient*, par Théophile Gautier. Paris, Charpentier, 1877, 2 vol. in-12.



LE FONDACHO DEI TURCHI, AVANT SA RESTAURATION.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [2122]



ANTONIO DE BAZZI

SURNOMMÉ LE SODOMA[1]

III.

Antonio Bazzi venait de finir, pour le couvent de San-Francesco, la grande *Descente de croix*, que nous avons décrite et reproduite dans notre précédent article et qui est aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, lorsque Agostino Chigi arriva dans cette ville. C'était un nouveau protecteur qui succédait aux Spannochi, mais bien autrement puissant. Suivant la coutume du temps où, comme nous l'avons dit déjà, la richesse imposait des devoirs particuliers, le fameux banquier de Jules II exerçait sur les

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 48.

artistes une sorte de patronage princier. Ceux que leurs talents mettaient en évidence, ceux surtout qui lui fournissaient le moyen d'insinuer : « C'est moi qui l'ai su découvrir », pouvaient tout espérer de sa bienveillance et de son orgueil. Il entendit parler du Bazzi, de sa facilité, qu'on disait merveilleuse, et en même temps de son humeur gaie et originale ; et comme il songeait alors à se faire bâtir un palais digne du rang qu'il avait conquis, comme il aimait à dépiter les envieux, comme il aimait à rire, le Bazzi lui parut l'homme de ses rêves. Il lui proposa de l'emmener à Rome. On pense bien que l'artiste ne se fit pas prier deux fois. Il partit avec Chigi.

Nouvelle chance. Giovanni Antonio croyait travailler pour un prince de la finance et cela suffisait à enfler son amour-propre, et voilà qu'un pape le saisit au passage et lui ouvre son Vatican. Jules II écarte Chigi et confisque la liberté de cet inconnu qu'on lui avait imprudemment vanté. Lui aussi se faisait construire une demeure. Il la voulait digne de la tiare et digne de lui. Le Bramante dirigeait tout; architecte et intendant, il dessinait les plans et choisissait les décorateurs. Une cohorte d'artistes l'entourait et lui obéissait. Déjà l'or et l'azur se mariaient en gracieux entrelacs sur les voûtes ou le grand Pérugin commençait à peindre ses saints personnages, et c'est à côté du célèbre artiste que, du premier pas, va venir se placer Antonio Bazzi. Sur l'ordre du pape, Bramante lui confia l'ornementation de la salle della Segnatura.

Vasari prétend que, au lieu de se mettre à l'ouvrage, le Bazzi se livra tout d'abord « à son goût habituel pour les extravagances qui troublaient sa cervelle », et qu'une défaveur en résulta dont il allait promptement sentir les marques. Les faits démentent, ce semble, ces allégations du chroniqueur haineux qui a fait tant de tort à la réputation du pauvre artiste, et il reste des efforts tentés par ce dernier des traces suffisantes pour le justifier. La vérité est que Raphaël venait d'arriver à Rome.

Recommandé par la duchesse d'Urbin, poussé par le tout-puissant Bramante, Raphaël, dont tant d'œuvres charmantes répandaient au loin le nom et presque la gloire, Raphaël enfin avec toutes les séductions de la jeunesse, de la modestie et du génie, avait été présenté à Jules II. Sur la vue de quelques esquisses, le fougueux pape, — qui s'y connaissait, — s'enthousiasma, et, avec la décision qu'il apportait dans tous ses projets, il ne voulut plus entendre parler que de Raphaël. Peu lui importait d'être brutal et même injuste, ce fils du batelier de Savone ne se piquait pas de belles manières. On paya le Bazzi, le Pérugin et leurs acolytes, — c'était assez pour leur ôter le droit de se plaindre, — et on les mit à la porte du Vatican. Après tout on ne peut pas accuser trop

haut ce tyran auquel la postérité doit la ***Dispute du Saint Sacrement.***

Des essais du Bazzi, il reste encore dans les chambres vaticanes les arabesques qui entourent les quatre célèbres figures de Sanzio, et le Tondo placé au milieu de la voûte où sont représentés des amorini supportant les armes de Jules II. On lui attribue encore huit petits sujets historiques et mythologiques d'un effet purement décoratif, jetés au milieu des rinceaux. De tout cela, personne ne se souvient ni ne s'informe en face de Raphaël ; il est bon, toutefois, pour la mémoire du sacrifié, de noter que le bon et grand fils de Giovanni Santi ne trouva pas les œuvres du Bazzi indignes de servir de cadre aux quatre compositions qu'il méditait. Il les fit respecter des muratori en même temps que, dans les mêmes lieux, il leur prescrivait de conserver les fresques de son maître Pérugin.

Que dut penser Chigi de la manière d'agir et de la clairvoyance de son souverain ? Est-ce pour protester contre une insulte imméritée qu'il donna au Bazzi une chambre de son palais de la Longara en lui disant : « Venge-toi ici » ? L'affirmation éveillerait quelque doute. Déjà la Farnésine était bâtie tout entière. Déjà, au rez-de-chaussée s'ouvraient sur les jardins de grandes galeries dont les parois et les voûtes attendaient la main des artistes, et c'est dans une petite salle du premier étage, dans des appartements réservés, que le Mécène humilié aurait prétendu prouver le cas qu'il faisait, lui, de son protégé, et montrer ce que celui-ci eût été capable d'exécuter au Vatican ! Chigi, nous le croyons, savait déjà certainement à quoi s'en tenir sur la valeur des deux rivaux, et il n'offrait en somme à son favori méprisé qu'une assez douteuse consolation.

Nous ne sommes pas de ceux qui, au sortir de la chambre où le Bazzi a peint les *Noces d'Alexandre*, se laissent aller à rapprocher l'auteur de cette fresque du peintre de la *Galatée*. N'exposons pas si facilement nos favoris à des comparaisons trop dénuées de préjugés. Elles sont dangereuses pour tout le monde.

Et d'abord la proportion énorme que le peintre a donnée à ses personnages dans cette composition, proportion tout à fait illogique dans une chambre basse et étroite, choque à la fois le bon goût et le bon sens. Il ne suffit pas pour faire excuser cette erreur de signaler une certaine beauté répandue sur la figure d'*Alexandre offrant sa couronne à Roxane*. Aussi bien pourrait-on trouver que la jeune épouse le cède en vénusté à son époux. On conviendra de plus qu'elle est singulièrement assise sur le bord de son lit d'hymen, que les Amours qui l'entourent se livrent à une gymnastique peu rationnelle en un pareil lieu, et que

ces petits dieux sont assez mal bâtis. Et puis quelle importance gênante est donnée aux suivants et aux suivantes d'Alexandre et de Roxane. Il y a là une figure de jeune homme, quelque Éphestion, que certainement Alexandre n'eût pas laissé entrer avec lui dans la chambre de sa fiancée, si, en se retournant, il se fût aperçu de son costume. La fantaisie ne sert pas de passe-port légal à l'absurde, et elle ne suffit pas ici pour lutter avec la poétique de Raphaël, toujours en si bons rapports avec la raison.

On ne peut guère porter un jugement bien motivé sur la fresque représentant la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, tant l'humidité et les restaurations ont conspiré contre cette seconde composition. Ce qui en reste suffit à montrer que le Bazzi, déjà atteint du mal qui allait vicier son talent, travaillait avec une insouciance croissante, et s'inquiétait peu de progresser. Avait-il mesuré avec découragement la force des grands hommes qui l'entouraient à Rome et se sentait-il vaincu d'avance? Il y a loin pour la délicatesse, l'ingéniosité et le scrupule de l'exécution, pour la fraîcheur et le naturel du sentiment, des fresques de Monte-Oliveto à celles du Trastevere. Ce sont les plus faibles ouvrages du Bazzi qui ont fondé sa réputation, ce sont les moins connus qui la justifient.

Les tableaux que le Bazzi exécuta pendant le reste de son séjour à Rome, tels que certaines madones du palais Borghèse et une *Lucrèce* du musée de Turin, échappent pour la plupart, vu leur médiocre beauté, à l'attention des visiteurs. Du reste, jusqu'à son retour à Sienne, en 1510, l'artiste n'entreprit rien d'important, et il semble que, sans résistance, il se soit laissé ramener en Toscane. Chigi n'espérait plus rien de son protégé.

Et cependant Giovanni Antonio parfois se réveillait. Ces jours-là il retrouvait son amour de l'art et sa conscience d'artiste. Ces jours-là, il exécutait cette *Vierge glorieuse* qui est aujourd'hui dans la galerie de Turin, et ce *Christ à la colonne* dont les restes, suffisants pour motiver l'admiration persévérante de ses mandataires religieux, ont été transportés du cloître de San-Francesco à la galerie des beaux-arts de Sienne.

En somme, c'était un paresseux assez travailleur que le Bazzi. Chez lui la main ne chômait pas, mais l'imagination aimait trop à se reposer. Il n'était pas nécessaire de se fatiguer beaucoup, on peut l'avouer, pour peindre des bannières, des chars à tout usage, et la verve de l'artiste devait s'éteindre dans la monotonie de ce nouveau commerce trop facilement consenti.



FRAGMENT DES NOCES D'ALEXANDRE ET DE ROXANE.

(Fresque du Sodoma, au palais de la Farnésine.)

IV.

Les admirateurs du Bazzi, et il y en a beaucoup, surtout en Italie, ne se laissent pas influencer par les plus légitimes critiques, et maintiennent leur favori au rang de maître de premier ordre. Devant ses ouvrages les moins excusables, ils trouvent matière à des éloges toujours aussi chaleureux. C'est ainsi que les peintures exécutées à Sienne en 1518 pour l'oratoire de San-Bernardino semblent valoir pour eux celles de Monte-Oliveto. Ils en louent les heureux arrangements et jusqu'au dessin. Nous sommes moins indulgents et ne craignons pas de ranger le *Couronnement de la Vierge*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple*, l'*Annonciation*, bien qu'elles puissent compter parmi les plus importantes compositions du Bazzi, dans le nombre de celles qui témoignent le plus de l'affaiblissement progressif de son talent. On se lasse de retrouver dans le temple de Jérusalem ces femmes au type énervé et monotone qui semblent sortir de la chambre de Roxane; on se demande à quoi bon ces épisodes sans intérêt, toujours les mêmes, au ciel et sur la terre, au milieu desquels se noie le sujet principal; et enfin on cherche vainement à travers tous ces murs et toutes ces draperies un contour : un accent capables de prouver cette probité d'examen, cette émotion d'artiste à la vue de la nature, sans laquelle la facilité de main se dépense en pure perte. Là où il n'y a pas de naïveté, il n'y a pas de dessin.

Jusqu'en 1525, l'histoire perd à peu près de vue le Bazzi; les voyages qu'il fit à Reggio et à Parme et qui expliqueraient sa disparition de Sienne paraissent peu probables, du moins on ne trouve aucun ouvrage dans ces villes pour confirmer les suppositions de certains auteurs, lesquels ne peuvent prendre leur parti de rester dans l'inconnu. Mais en 1525 nous retrouvons notre artiste. Il est à Sienne, il peint pour la compagnie de Saint-Sébastien une bannière, qui est restée un de ses plus célèbres ouvrages. On la voit aujourd'hui à la galerie des Offices à Florence.

Il ne faut chercher dans ce tableau ni vérité historique, ni vérité de mouvement; le pieux soldat vieilli sous les armes est représenté sous les traits d'un adolescent soucieux, même dans l'agonie, de bien rhythmer ses poses. Mais on ne peut nier la grâce de la figure. Il ne faut pas oublier que la convention, en pareils sujets, faisait partie des ressources employées par la plupart des artistes de la Renaissance. Ils retraçaient le plus souvent des types qu'il eût été imprudent de varier, et nos exigences modernes de raison et d'imprévu leur paraissaient, peut-être

justement, fort injustes. La couleur du *Saint Sébastien* est un peu triste, le fond de la scène est encore encombré de détails inutiles, mais l'ensemble est empreint d'une suavité suffisante pour faire comprendre les cris d'admiration dont les Siennois contemporains du Bazzi, habitués aux raides figures de leurs vieux maîtres, saluèrent l'apparition de l'élégant martyr.

Au milieu des fureurs de la guerre civile, Sienne prétendait rester la cité pieuse, la cité de la Vierge. On se bannissait, on se tuait, mais en chantant des cantiques. Dans l'intervalle des émeutes, les combattants se pressaient au pied des autels; ils y venaient en compagnies organisées, chacune avec son signe habituel de dévotion, chacune avec son amour-propre jaloux. C'était à qui posséderait le plus beau drapeau, la plus belle Barra; — on sait que c'est le nom qui se donne encore en Italie à ces corbillards portatifs sous lesquels le cercueil des défunts s'en va rejoindre sa dernière demeure. — Le Bazzi fut chargé de couvrir de sujets pieux une de ces Barra. Il retrouva avec elle un nouveau succès d'artiste et de dévot, et cette Barra devint aussi célèbre que le *Saint Sébastien*. Déposée encore aujourd'hui dans l'église de la Compagnie des saints Jean et Janvier, on l'y avait oubliée; elle mérite, dit-on, sa vieille réputation.

A peu près dans le temps où il exécutait ces ouvrages qui paraîtraient infimes aux artistes de notre temps, le Bazzi achevait, dans l'église Saint-Dominique, la chapelle de sainte Catherine. C'est là que se voit le fameux *Svenimento* qui est estimé le meilleur titre du peintre à la faveur de la postérité.

On sait de quelle sorte de piété amoureuse on entourait la patronne de Sienne, non-seulement dans sa ville natale, mais encore dans toute l'Italie. Retracer son histoire, c'était donc l'honneur le plus grand que la cité de sainte Catherine pût offrir à un artiste.

Si la gloire d'un morceau d'art est le signe le plus certain de sa valeur, il faudrait estimer l'*Évanouissement de sainte Catherine* comme un des chefs-d'œuvre de la peinture. Pour le vanter, Vasari oublie son parti pris, et les historiens qui l'ont suivi répétèrent à l'envi ses éloges en les exagérant. La critique moderne est plus libre et en face de l'enthousiasme du passé, elle prétend exercer son droit de contrôle. On demeure à peu près d'accord aujourd'hui que le *Svenimento* ne vaut pas sa réputation. On trouve que la pose de la sainte ressemble à celle d'une malade qui succomberait à une défaillance vulgaire. C'est la pâmoison du corps, non celle de l'âme. Dans son groupe de l'extase de sainte Thérèse à Sainte-Marie-Victorieuse sur le Quirinal, le Bernin, qui

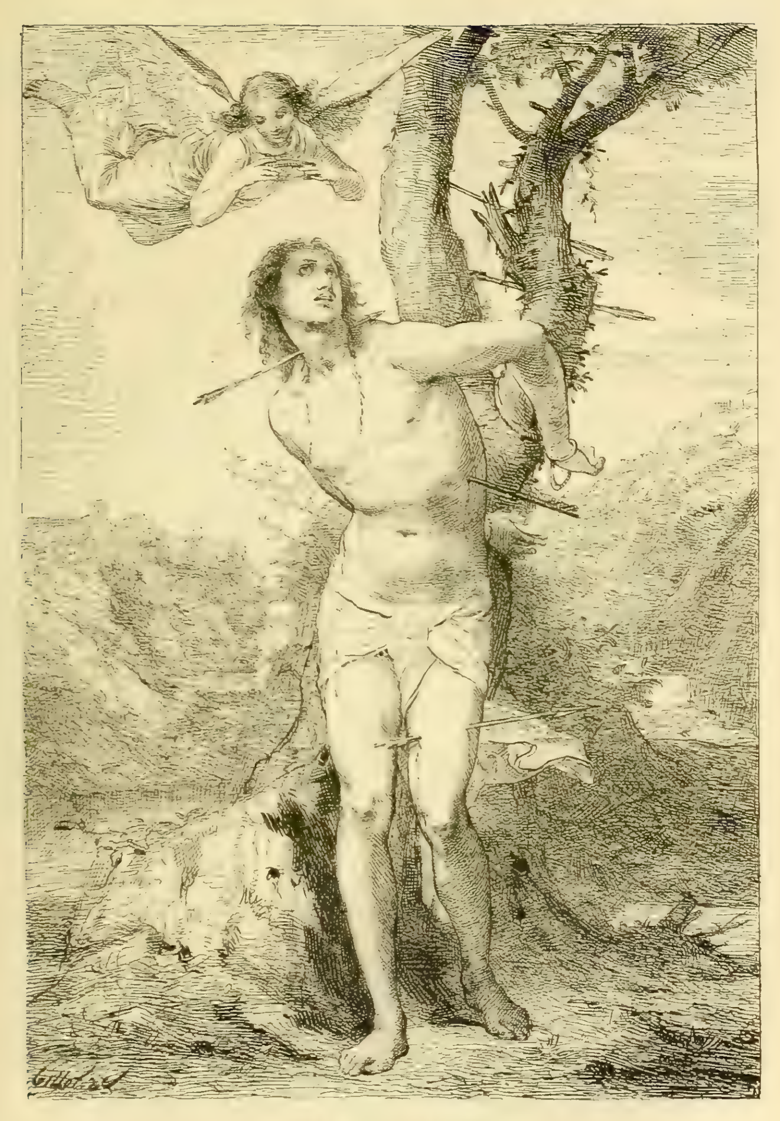
n'était pas un mystique, sut se montrer bien autrement intelligent des mystères de l'amour divin.

Et on ne peut pas alléguer ici que le Bazzi s'est arrêté à mi-chemin de l'expression, de peur d'allier les choses de la terre aux choses du ciel et de paraître confondre des sentiments si dissemblables. On sent, on voit ici que nulle prudence n'a enrayé son envie d'audace, que nul respect ne lui a fait voiler les enivrements de cette âme dilatée par les caresses d'un Dieu. Pour me servir d'un vilain mot moderne que le XIXe siècle se devait à lui-même d'inventer, l'artiste a peint de chic des émotions dont il ne s'embarrassait guère de sonder la profondeur sainte, et son œil indifférent ne se tournait pas vers l'autel pour y trouver sur des visages pieux un reflet de cette lumière qui transfigurait le visage de sainte Catherine. Il y a loin dans l'ordre moral et même esthétique d'une vision de Fra Angelico au *Svenimento* d'Antonio Bazzi.

Sur les parois contiguës, l'artiste devait reproduire la *Communion mystique de sainte Catherine* et *Sainte Catherine regardant monter au ciel l'âme d'un criminel décapité.*

Moins célèbres que le fameux *Évanouissement* ces deux fresques ne méritent pas l'oubli où les laisse d'ordinaire le visiteur trop prévenu. Elles pourraient compter parmi les meilleures compositions du peintre. Il est impossible de les étudier sans sympathie comme aussi sans colère, tant l'artiste s'y montre à la fois capable du bien et du mal. Que manque-t-il en effet à cette scène du Supplice pour être une œuvre complétement belle? On sent courir parmi la foule la terreur et la pitié. Un effort encore et la figure du moine qui soulève la tête du criminel touche au sublime ; un peu de reflexion et le personnage saint, principal acteur du drame, reprend la place que lui enlève un insupportable comparse chargé d'évoquer ces grâces, d'autant moins à leur place que celui qui les déploie piétine dans le sang. Mais cet effort, Bazzi n'a pas voulu le dépenser ; cette réflexion, il n'a pas songé à la faire, et le jugement s'arrête incertain entre l'éloge qu'on est tout prêt à formuler et le blâme que mérite une impardonnable mollesse.

Comment se fait-il que dans le temps même où il venait de terminer ce grand travail de San-Domenico, l'artiste, tombé malade, ait été obligé d'entrer à l'hôpital de Santa-Maria-Nuova de Florence? Le bruit de sa réputation, évidemment, n'avait pas franchi les murs de la cité toscane ; il n'y comptait pas d'amis, et ses économies ne le mettaient pas, il paraît, à l'abri d'une pareille humiliation. On ignore ce qu'il était venu faire à Florence : peut-être réchauffer sa verve dont il devait sentir l'épuisement, au contact d'Andrea del Sarto et de Michel-Ange. Il en partit



SAINT SÉBASTIEN, PAR LE SODOMA.

(Galerie des Offices, à Florence.)

bientôt pour retourner à Sienne. Fidèle admiratrice, la municipalité donnait encore au peintre, pour qu'il la décorât, la grande salle du Palazzo publico, qu'on appelle la salle delle Balestre. Il y peignit *Saint Victor* et *Saint Ansano*, puis peu après *Saint Bernard de Tolomei*, grandes figures traitées avec cette désinvolture de main qu'on ne saurait absoudre même dans des œuvres décoratives. Si on les regarde avec une sorte de complaisance, c'est que se retrouve là, au milieu des défaillances de l'artiste, ce sentiment de la beauté et du style qui appartient à l'École italienne toute entière à cette époque heureuse et dont les plus négligents portaient, comme malgré eux, le bienfaisant reflet.

Est-il nécessaire de citer ici tant d'autres ouvrages qui remplissent encore aujourd'hui les églises et le musée de Sienne? Nous n'avons pas prétendu dresser dans cette notice une liste complète des œuvres du Bazzi, elle serait trop longue. Nous passerons donc sous silence la chapelle de Saint-Jacques à San-Spirito et toutes ces madones dont il peignit l'image sur tant de palais et dont les traces elles-mêmes ont disparu. Nous ne parlerons pas de cette double Résurrection dont l'une appartient au musée de Naples, et dont l'autre est restée à Sienne dans la chambre du Gonfalonier; ni du *Sacrifice d'Abraham*, du Dôme de Pise, tableau qui eut les honneurs du voyage de Paris en 1811, ni même de cette *Ève* charmante, débris d'une fresque exécutée pour la compagnie de Sainte-Croix, maintenant au musée de Sienne, dont la *Gazette* a donné une si intelligente reproduction. Trop souvent on trouverait à répéter les critiques et les regrets qu'inspirent les productions de l'artiste à partir de son retour de Rome, et il est difficile de se plaire à étudier longtemps un peintre qui, comme le dit cette fois justement l'impitoyable Vasari, semblait faire profession de mépriser l'étude.

Nous ne suivrons pas le Bazzi dans ses divers voyages chez le prince de Piombino et chez Lorenzo di Galeotto dè' Médici à Volterra, non plus qu'à Pise et à Lucques. La plupart des ouvrages qu'il exécuta dans ces villes n'existent plus, et il ne paraît pas qu'on doive le regretter dans l'intérêt de la gloire de l'artiste. Au reste, il était déjà vieux et sa santé ne lui permettait plus, par des efforts nouveaux, de rappeler l'attention qui s'en allait maintenant à ses rivaux : le Beccafumi et le Pacchia. Il mourut à Sienne en 1549, Vasari dit à l'hôpital, mais cela ne paraît pas prouvé.

Ce ne serait pas la seule invention ou la seule erreur du chroniqueur. Le Bazzi a été de la part de Vasari l'objet d'une haine particulière dont on ignore la cause, mais qui est trop visible pour ne pas rendre très-suspectes la plupart des accusations que l'écrivain florentin porte contre celui

qu'on pourrait appeler le dernier des peintres siennois. Nous ne prétendons pas qu'il créa tout dans le récit des folies dont il accompagne la vie du Bazzi. Impossible également de nier que celui-ci ait porté devant



ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE, PAR LE SODOMA.

(Fragment de la fresque de San-Domenico, à Sienne.)

ses contemporains le triste surnom qui a presque fait oublier son véritable nom. Il ne paraît pas cependant prouvé qu'il l'ait véritablement mérité. Tout proteste, sinon en faveur de la dignité de sa vie, du moins contre la tache infamante dont on a voulu le salir. Marié, père de famille,

patronné par toutes les familles nobles de Sienne, appelé à décorer les chapelles et les églises, Bazzi, dont toutes les peintures, les plus faibles même, respirent la piété, Bazzi semble aujourd'hui avoir porté trop longtemps le poids des vilaines anecdotes de Vasari. Il n'est pas jusqu'à la forfanterie, avec laquelle il acceptait, il osait signer même le surnom de Sodoma qui ne paraisse un signe presque certain de l'innocence de l'accusé. Mais de tous les surnoms que le Mattaccio aimait à porter, ce dernier paraît être le seul qu'il eût incontestablement le droit de revendiquer.

Nous n'avons pas prétendu redire pour nos lecteurs, les différents incidents d'une vie qu'on trouve tout entière dans le Vasari annoté, et mieux encore dans l'excellente étude que M. G. Frizzoni a publiée dans la *Nuova Antologia.* A quoi bon rééditer des documents qui sont aujourd'hui dans toutes les mains? Nous n'avons voulu qu'essayer de porter un jugement sur un homme que l'on maintient encore aujourd'hui au rang des maîtres et qui eût mérité cet honneur par des qualités incontestables de fécondité et de grâce s'il fût parvenu à vaincre les défauts auxquels il préféra s'abandonner. En art, il ne s'agit pas de produire beaucoup. Il eût mieux valu pour le peintre lombard qu'il disparût de l'histoire au sortir du couvent de Monte-Oliveto ; sa mémoire profiterait de tout ce que la mort eût dérobé à sa stérile fécondité.

Ajoutons cependant quelques réserves aux critiques que nous avons cru devoir porter contre un artiste que nous jugeons peut-être plus sévèrement parce qu'il nous a toujours semblé trop vanté. Bazzi porte la peine de certaines fautes au delà peut-être de ce qu'elles lui peuvent mériter. Trop indifférent, comme nous l'avons dit, au fini même de ses meilleures compositions, il ne le fut pas moins à l'emploi des couleurs dont il se servait pour les exécuter; de là l'obscurcissement et la froideur de tons répandus sur la plupart des ouvrages de ce maître dont ses rivaux eux-mêmes se plaisaient à vanter le brillant coloris. Le temps n'a pas dû lutter longtemps contre les précautions de sa victime. Il avait en elle un complice. Puis sont survenues les restaurations; on sait ce qu'elles produisent encore de nos jours; elles faisaient bien pis il y a un siècle. On reste quelquefois confondu de ce qu'elles ont pu impunément oser. La plus grande partie des fresques du Sodoma a succombé sous leurs atteintes et ce n'est pas sans quelque scrupule qu'on se laisse aller à diminuer la valeur d'un artiste contre lequel tant d'ennemis ont conspiré tour à tour.

Nous venons de montrer qu'on avait arbitrairement rattaché le Sodoma à l'École de Sienne. S'il lui appartient, en réalité, c'est seulement par

son influence sur les jeunes peintres autochthones qui, sans lui, confinés dans les murailles de la vieille cité, se fussent attardés à reproduire les errements des successeurs dégénérés de Duccio. Le Beccafumi et le Pacchia se laissèrent séduire et, comme leur modèle, ils tournèrent les yeux vers Milan. Combien de leurs ouvrages semblent inspirés par la vue des ouvrages de Luini et des autres satellites du grand astre déjà disparu depuis longtemps dans les brumes de France. Que d'élèves ignorés de lui dont Léonard pourrait réclamer la reconnaissance! Cependant c'est par le Bazzi qu'ils apprirent à l'imiter, et c'est le Bazzi seul qu'ils crurent copier. Disons qu'ils ne furent pas de beaucoup inférieurs à leur maître. Il y a telles fresques du Beccafumi, comme la *Mort de la Vierge* à San-Bernardino, tel tableau du Pacchia, comme l'*Annonciation* du musée de Sienne, qui figureraient avec honneur dans la liste des œuvres du Sodoma. Cette soumission de ressemblance ferait grand tort à leur réputation, si l'on n'était convaincu que, sans cette humilité, ils seraient peut-être restés tout à fait inconnus. Ce sont des artistes de reflet, mais ce sont cependant encore des artistes. Le Beccafumi fut même quelque chose de plus, et le jour où il donna les dessins des *graffiti* qui décorent le pavé de la cathédrale de Sienne, il sortit des rangs des imitateurs. Ce jour-là, il est vrai, il quittait le pinceau pour la pointe de fer, et le dessinateur abdiquait son métier de peintre; cependant, sans la venue du Bazzi à Sienne, eût-il été de force à s'élever si haut? et, lorsque ce maître vieilli entendait les éloges dont on saluait l'œuvre de son successeur, n'avait-il pas le droit de dire aux admirateurs: Cela est nouveau, cela est beau, mais le Sodoma y est bien pour quelque chose?

Rejets d'une veine épuisée, le Pacchia et le Beccafumi n'eurent pas même de successeurs. L'école venait de rendre son dernier soupir. Eût-elle vécu d'une plus longue vie, sans cette infusion d'un sang étranger que le peintre lombard lui fit accepter si vite? Le Sodoma est-il la cause d'une mort qui se fut fait attendre plus longtemps sans lui? Il peut en repousser la responsabilité. L'Italie n'en pouvait plus. Après cette magnifique éclosion qui dura deux siècles, couronnée par l'apparition de Raphaël et de Michel-Ange, elle allait retomber dans une longue période de stérilité, elle avait droit au repos. Pas plus que les hommes de génie, ses contemporains, le Sodoma ne précipita une chute sans doute inévitable, et l'on peut ajouter qu'il n'était pas de taille assez haute pour mériter qu'on le rangeât parmi les pères de la décadence.

CH. TIMBAL.

UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(SEPTIÈME ARTICLE)

LA NATIONAL GALLERY

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

XXVI.

REMBRANDT.



Les Anglais ont été de tout temps grands admirateurs de Rembrandt, et il n'est pas extraordinaire que leur Galerie nationale contienne déjà une quinzaine d'œuvres de sa main. La moitié seulement a été acquise à prix d'argent; le reste a été donné ou légué. Nous décrirons quelques-uns de ces tableaux.

La *Femme adultère* est un des plus connus. C'est un petit panneau en hauteur peint en 1644 pour Jean Six, l'ami particulier, le protecteur de Rembrandt. La scène se passe dans le temple même, au pied des degrés qui conduisent au grand autel que l'on voit à droite, et qui est richement décoré. La pécheresse est agenouillée devant le Christ, et les accusateurs se pressent autour d'elle. Toutes ces figures, disons-le, sont bien bizarres. Tout l'intérêt est dans l'effet de lumière qui est prestigieux. La femme adultère, une partie des figures et l'autel sont

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 1, 135, 238, 449, 590 et t. XVII, p. 5.

vivement éclairés. Les autres plans du tableau, qui est terminé avec soin, sont dans l'ombre, une ombre fine, transparente, pleine de profondeurs.

La famille Six fit vendre ce panneau aux enchères en 1734. Il passa ensuite dans la collection Angerstein et fut acquis en 1824.

L'*Adoration des bergers*, qui porte la date de 1646 et provient également du cabinet Angerstein, est d'un style plus simple et plus franc. Ici la scène se passe dans la plus pauvre des étables. La Vierge, assise près de saint Joseph debout, présente l'enfant à deux bergers agenouilles qui l'adorent avec recueillement et que leurs femmes accompagnent. Tout ce groupe n'est éclairé que par la lumière que projette le corps du nouveau-né. Une seconde famille, guidée par un homme tenant une lanterne, s'approche des premiers. Tous ces rustiques personnages forment une composition mystérieuse et touchante, peinte dans le meilleur goût rembranesque.

On ne saurait également trop louer le portrait connu sous le nom du *Marchand juif*. C'est un homme dans la force de l'âge, portant barbe assez longue, coiffé d'un bonnet fourré. La tête est de trois quarts et regarde le spectateur. Il est assis, à moitié couvert de son manteau, et tient de ses deux mains une grosse canne. Superbe portrait donné en 1826 par sir George Beaumont, avec d'autres ouvrages de prix.

Le même amateur a donné une *Descente de croix*, esquisse en grisaille pleine de sentiment et d'effet, qui a fait partie de la collection de Reynolds. Le groupe du Christ mort et de la Vierge évanouie que secourent les saintes femmes, est des plus pathétiques.

Voici maintenant un tableau important par ses dimensions et dont l'apparition dans la galerie a soulevé de nombreuses discussions. Il provient de la célèbre galerie des comtes de Schœnborn, au château de Pommersfelden et à Vienne. Cette collection fut vendue en entier à Paris, en 1867. Mais le grand tableau qui nous occupe en avait été détaché avant la vente et cédé à M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle. Il appartenait dès 1866 à la National Gallery, qui le paya 7,000 livres sterling (soit 175,000 francs).

Il représente le *Christ bénissant les petits enfants*. Les figures sont grandes comme nature. Le Sauveur est assis vers la droite, posant sa main sur la tête d'une petite fille debout qui est évidemment intimidée, et ne demanderait pas mieux que de s'éloigner. Mais sa mère portant dans ses bras un autre enfant au maillot, est près d'elle et la retient doucement. Ce groupe de la mère et de la jeune fille est plein de naturel et d'une naïveté charmante. Au second plan, un homme portant une toque à plumes soulève, de ses bras tendus en avant, une autre petite fille,

afin que le Christ la bénisse aussi. Un autre homme placé derrière Jésus ne paraît prendre part à cette scène qu'avec dédain, et sa physionomie exprime la moquerie plutôt qu'un autre sentiment.

Un écrivain de talent qui, sous le pseudonyme de W. Bürger, avait publié de nombreux travaux sur les arts et particulièrement sur les maîtres hollandais, vanta avec enthousiasme la nouvelle acquisition et fit imprimer à ce sujet[1] une dissertation intéressante. Mais il eut peut-être le tort d'outre-passer le but en mettant sans hésiter le *Christ bénissant les enfants* sur la même ligne que les trois plus célèbres ouvrages du maître, c'est-à-dire la *Leçon d'anatomie*, la *Ronde de nuit* et les portraits des *Syndics*. Une réaction en sens contraire était inévitable. Elle ne tarda pas à se produire.

On reprocha énergiquement au tableau de Pommersfelden certains défauts évidents, comme la faiblesse de la figure du Christ et le manque de fermeté dans l'exécution de diverses parties. On contesta le nom de Rembrandt et l'on attribua l'œuvre tout entière à un élève comme Van Eeckout. Les oppositions furent nombreuses et persistantes. Enfin la question est encore pendante : *Adhuc sub judice lis est.*

Loin de nous l'idée de trancher cette controverse d'un trait de plume. Nous n'avons pas, Dieu merci, une telle confiance en notre jugement! Nous avouerons même au lecteur, sans honte d'aucune sorte, que notre opinion s'est modifiée à ce sujet, et que dans le commencement nous étions plus disposé qu'aujourd'hui à admettre sans réserve le grand nom de Rembrandt. D'un autre côté, le rayer absolument, ne serait-ce pas bien hardi? Les groupes de la jeune mère et de la petite fille, de l'homme élevant son enfant avec tant de joie et d'animation au-dessus de la tête de ses voisins, sont bien beaux pour être d'un autre que le maître! Nous penserions volontiers, quant à nous, à une collaboration, à la collaboration d'un homme comme Eeckout ou comme Nicolas Maes. Cette hypothèse expliquerait les inégalités de l'exécution, et en même temps l'absence d'une signature, absence que M. Bürger a cherché à motiver par des considérations que nous trouvons peu solides.

Laissons donc à de plus habiles le soin de résoudre, avec l'aide du temps, ce point difficile!

Un portrait que personne ne s'avisera de contester, est celui d'une vieille femme âgée de quatre-vingt-trois ans (c'est Rembrandt qui nous le dit) et peinte en 1634. Le maître avait vingt-sept ou vingt-huit ans. Elle est vue en buste et absolument de face. Robe noire, bonnet et colle-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 250, année 1866, avec une eau-forte de L. Flameng.

rette blancs. La touche est ferme, pleine, serrée; le coloris est solide et vrai. Ce chef-d'œuvre a été heureusement et exactement reproduit par M. Rajon, dans son eau-forte[1]. Il appartenait à sir Charles Eastlake et a été acquis, après sa mort, au prix de 30,000 francs (1,200 liv. sterl.), en 1867. Il se trouvait en France, trente-cinq ans auparavant, dans la belle collection Érard. Lors de la vente faite en 1832, par un temps de choléra et dans les circonstances les plus défavorables, il n'avait pas dépassé 4,000 francs.

XXVII.

VAN DYCK.

Van Dyck a passé en Angleterre les dix dernières années de sa vie, et l'on dit que ce fut dans le luxe et les plaisirs. Il faut bien croire aussi que, tout en menant la vie à grandes guides, il se livrait en même temps à un travail sérieux, incessant. Le nombre des portraits de sa main qui ornent encore à Londres ou dans les provinces les demeures des membres de l'aristocratie anglaise est là pour servir d'appui à notre assertion. A Windsor, une salle entière de grandes dimensions est consacrée à ses œuvres. Elle contient des portraits d'une grande beauté, et non pas de ces peintures hâtives et strapassées comme on s'attend à en voir lorsqu'on parle de Van Dyck en Angleterre. Le lecteur pourra s'édifier à ce sujet en étudiant les listes dressées dans les ouvrages de Smith et de Waagen, listes dont nous ne pouvons donner même une idée abrégée. Disons seulement que nous avons compté dans la salle à manger de lady Cowper, à Londres, treize portraits de Van Dyck dont neuf sont en pied, et que tous nous ont paru bons. Lord Spencer possède aussi de superbes échantillons de cet incomparable talent... etc. Dans bien des maisons on compte encore plusieurs de ces portraits de famille, peints pour les familles elles-mêmes.

Quelque extraordinaire que fût sa facilité, si habiles que fussent ses aides, le maître devait bien consacrer tout son temps ou du moins la plus grande partie de son temps à ses portraits. Van Dyck était peut-être un dissipateur : il aimait le jeu, le plaisir, la bonne chère. Mais ce dissipateur n'était pas un homme dissipé, encore moins un homme désœuvré, et si vous réunissez par la pensée ce qu'il a peint en Angleterre avant d'y mourir, vous arriverez à cette conclusion, qui est la nôtre, à savoir qu'il dut travailler jusqu'au bout avec ardeur.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* livraison du 1er Janvier 1877.

Le portrait que l'on connaît sous le nom de Gevartius (M. Wornum propose, avec toute apparence de raison, une autre dénomination) est évidemment de la jeunesse de Van Dyck, peut-être même de l'époque où il n'avait pas encore quitté Rubens. C'est un de ses ouvrages les mieux réussis, les plus sympathiques. L'expression élevée et simple à la fois, la limpidité du pinceau, l'agrément et la franchise de la physionomie, tout y est réuni. La tête est de face et vous regarde, l'habillement est noir et des plus simples, la collerette est blanche. Ce n'est qu'un buste, mais il se fait longtemps admirer, et quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie plus.

Il était déjà très-estimé, lorsque M. Angerstein l'acheta, à la fin du siècle dernier, pour la somme de 500 liv. sterl.

C'est du même amateur que provient un autre portrait bien plus considérable, puisque la figure principale est en pied et accompagnée de deux personnages accessoires. On croit y reconnaître le portrait de Rubens, nous ne savons pourquoi. C'est d'ailleurs un portrait estimable, et Reynolds, à qui il a appartenu, l'aimait beaucoup. Nul ne songera cependant à le comparer au buste dont nous parlions tout à l'heure.

Van Dyck avait, croyons-nous, quinze à seize ans, lorsqu'il entra dans l'atelier de Rubens, et ses progrès furent des plus rapides; car dès 1618, à l'âge de dix-neuf ans, il était reçu maître dans la corporation des peintres d'Anvers. Rubens paraît l'avoir affectionné tout particulièrement et n'avoir pris aucun ombrage des précoces progrès de son élève. Celui-ci, d'après le conseil et peut-être avec l'assistance pécuniaire de Rubens, partit en 1623 pour l'Italie, afin de perfectionner son talent.

C'est donc à cette période de travail dans l'atelier qu'il faut attribuer tant de copies faites par Van Dyck, d'après le chef de l'école, et notamment celle que possède la National Gallery : *Saint Ambroise refusant l'entrée de l'église de Milan à l'empereur Théodose.* L'original fait partie du musée du Belvédère à Vienne. Nous ne le connaissons pas et nous ne pouvons vérifier si la copie possède, comme on l'a dit, des qualités de distinction et d'élévation qui ne se trouvent pas dans l'original.

Ce qui est certain, c'est qu'elle est fort belle. Elle était encore chez Rubens au moment de la mort de ce dernier, avec plusieurs autres de la même main, et est mentionnée dans l'inventaire sous le N° 233.

Nous rencontrons encore dans ce précieux inventaire une preuve remarquable de l'estime dans laquelle tout le monde tenait les œuvres de Van Dyck, c'est la mention suivante que nous transcrivons fidèlement :

« *Une quantité des visages au vif, sur toile et fonds de bois, tant de Mons. Rubens que de Mons. Van Dyck.* »

Ici nous voyons les œuvres du maître et de l'élève mêlées ensemble, comme Rubens lui-même les tenait dans son atelier. Ces visages au vif étaient les études que l'on donnait à copier aux débutants, et il ne devait pas être facile de distinguer ce qui était du maître de ce qui était de l'élève, car l'élève avait commencé par voler au maître son pinceau.

Ne nous étonnons donc pas si des incertitudes se sont souvent présentées au sujet des peintures de la jeunesse de Van Dyck, que l'on était tenté d'attribuer à Rubens, et tâchons de ne pas commettre de plus lourdes bévues !

XXVIII.

NICOLAS MAES, PIERRE DE HOOCH, TERBURG.

Il est dans les arts des destinées singulières! Quelques-uns arrivent à la célébrité régulièrement et de plain-pied (si l'on peut s'exprimer ainsi); d'autres au contraire ne parviennent qu'à la longue et imparfaitement à conquérir la part de renommée que mérite leur talent. Nicolas Maes doit être compté parmi ces derniers; quelques dates relevées sur ses peintures, voilà à peu près tout ce que les historiens ont conservé sur son compte. Nous savons qu'il fut élève de Rembrandt et nous présumons qu'il dut peindre des tableaux d'histoire en même temps que des scènes de genre, mais nous ne connaissons que quelques intérieurs d'appartement et une grande quantité de portraits de mérite inégal.

P. Lebrun, le marchand de tableaux bien connu, dans sa galerie des peintres flamands et hollandais, s'exprime ainsi sur le compte de cet artiste : « Les ouvrages de Maes sont si rares et si peu répandus que le mérite de ce maître a été longtemps inconnu, surtout en France. Un tableau de sa main que j'ai eu occasion de voir à Dort m'a ouvert les yeux sur son talent, et je n'ai point fait difficulté de lui assigner une place parmi les premiers artistes. Des compositions neuves et ingénieuses, des effets piquants et une grande force de couleur caractérisent ses ouvrages. Il a souvent représenté des intérieurs d'appartement, où l'on voit des nourrices avec des enfants, toujours environnés d'objets pittoresques. Ses portraits tiennent beaucoup de ceux de Rembrandt... J'ai possédé de lui une Adoration des bergers, éclairée au flambeau, qui m'a paru un chef-d'œuvre de vérité, de couleur et d'harmonie. »

Ceci était écrit en 1792, et les éloges décernés en pleine connaissance de cause au talent du peintre restèrent à peu près sans écho. Cependant les Hollandais avaient de tout temps su distinguer le « Maes rembranisé »

des autres artistes du même nom, et les intérieurs d'appartement, « avec figures de nourrices et d'enfants », eurent grand succès en Angleterre, lorsque lord Farnborough en légua deux à la collection de la National Gallery, 1838.

Ce qui fait reconnaître au premier coup d'œil les ouvrages de Maes, c'est l'emploi de rouges vifs et ardents qui se combinent avec les autres couleurs sans nuire en rien à l'harmonie générale. La force du ton est unie à la transparence; l'ensemble est toujours plein d'effet. Tout cela vient de Rembrandt en droite ligne, et cependant la gamme du coloris, le clair-obscur intense appartiennent en propre à Maes.

Dans les anciennes collections hollandaises, notre artiste a conservé son renom. Ainsi la collection Van Loon, qui vient de quitter Amsterdam (septembre 1877) pour Paris et Londres (et dont, grâce au ciel, le meilleure part restera à Paris), possède parmi ses œuvres de choix un tableau de Maes qui s'y montre l'égal des plus renommés. C'est une peinture de moyenne dimension, représentant au milieu d'un paysage une femme donnant de l'argent à une jeune fille. Il serait impossible de trouver une touche à la fois plus large et plus agréable, une couleur plus forte et plus douce.

La collection de M. Schneider, vendue à Paris en avril 1876, comptait aussi, à notre avis, un superbe ouvrage de Maes, mais il était porté sous le nom de Pierre de Hooch, dont il était d'ailleurs parfaitement digne. C'était encore une nourrice près d'un berceau, et l'on dirait que Lebrun venait de le voir, lorsqu'il écrivait son article sur Maes. Ici la jeune mère délace son corsage pour donner le sein à son enfant. Toute la chambre est plongée dans une pénombre transparente qui ne laisse perdre aucun détail, et où les tons brun-roux dominent. Un manteau d'un rouge vif est suspendu à la muraille. Au fond, une petite fille se dirige vers une porte entr'ouverte qui donne entrée au soleil le plus éblouissant qui se puisse imaginer. — De toute la collection, cette toile, d'un mètre carré, était celle qui saisissait tout d'abord les curieux et leur laissait le meilleur souvenir. Aussi provoqua-t-elle des enchères formidables, qui ne s'arrêtèrent qu'à 135,000 francs, et fut-elle acquise par un des grands musées publics d'Europe.

Est-il nécessaire d'ajouter qu'en cherchant à restituer à Nicolas Maes le tableau connu sous le nom de Pierre de Hooch, nous n'avons d'autre but que de rendre hommage à la vérité? Loin de nous l'idée d'enlever quoi que ce soit à la réputation d'un chef-d'œuvre que nous admirons depuis longues années; et si nous n'avions pas trouvé notre opinion sur l'auteur partagée par de vrais et habiles connaisseurs, nous nous serions

bien gardé de l'exposer. Nous sommes convaincu que le tableau de la collection Schneider est tout aussi beau et vaut tout autant sous un nom que sous l'autre. Bien loin d'obéir à une pensée de dénigrement, nous cherchons à attacher une étoile de plus au ciel resplendissant de l'art, et nous avons la confiance de nous trouver d'accord avec la réalité des faits consciencieusement observés.

Il nous resterait à traiter une question délicate au sujet de cet artiste. Le Maes, élève de Rembrandt, dont nous avons tâché de vanter le talent, est-il bien le même que l'auteur de tous ces portraits à perruque, si connus sous le nom de Maes, portraits qui se ressemblent tous et sentent terriblement la pratique? La question est ardue, et nous ne sommes pas armé pour la résoudre. Nous avons vu en 1841, à la vente Perregaux, un portrait de jeune page habillé de rouge et portant un faucon qui paraissait bien être de la main de notre Maes. Il fut acheté par lord Yarmouth (depuis lord Hertford), et très-remarqué. M. Édouard André possède une toile excellente qui lui est également donnée avec toute vraisemblance. Mais quelle différence entre d'aussi beaux ouvrages, et ces portraits qui se voient par douzaines et sont d'une monotonie désespérante! Faut-il admettre que dans sa vieillesse l'artiste, déchu de son rang et de son talent, se soit mis à travailler à vil prix pour vivre? Nous avons plus d'une fois consulté à ce sujet des hommes instruits qui, comme nous, paraissent croire à l'existence de deux artistes, l'un supérieur, l'autre habile praticien. Mais la question est, croyons-nous, loin d'être tranchée définitivement, et elle serait de nature à tenter les recherches de l'érudition hollandaise.

De Nicolas Maes à Pierre de Hooch, la transition se fera sans peine. Cependant leur manière de procéder n'est pas la même. Le premier avait appris dans l'atelier de Rembrandt à traiter avec un rare talent les effets de lumière. Il savait accumuler les ombres vigoureuses et en faire jaillir avec force l'éclat du jour. Le magicien Pierre de Hooch, dans ses beaux ouvrages, semble au contraire ne pas penser aux ombres. Il entasse pour ainsi dire lumière sur lumière, clarté sur clarté, et par un heureux artifice l'ombre disparaît, tant elle est imprégnée de soleil.

Jamais il n'a mieux su jouer avec les difficultés et les vaincre sans paraître y penser, que dans le tableau que nous allons décrire. C'est la vue extérieure d'une maison hollandaise. Dans une cour pavée de briques et entièrement éclairée, une dame, vue de dos, vêtue d'un justaucorps de velours noir, parle à sa servante agenouillée près d'une pompe et nettoyant un poisson. — Au delà de la cour que ferment des planches

peintes en rouge, s'aperçoit un jardin. Un homme que l'on voit au second ou au troisième plan, s'y promène. Dans le fond, la maison et son entrée.

La perspective aérienne fait illusion; le maître a véritablement peint l'air; les divers plans se font sentir par dégradations insensibles, et tout est dans le soleil. La scène est d'une simplicité enfantine, et l'on ne peut s'en détacher, tant la lumière y fait merveilles!

Ce bel ouvrage a fait partie de deux collections françaises : celle de Perregaux, dont la vente eut lieu en 1841, et celle de Delessert. La galerie Delessert fut dispersée en 1869, et là le Pierre de Hooch fut acquis par sir William Boxall pour la National Gallery, au prix de 41,000 francs. Ce fut une véritable perte pour le musée du Louvre, qui aurait vivement désiré de pouvoir s'en rendre maître et qui, ne pouvant disposer que de 40,000 francs, fut contraint de s'arrêter, une fois cette somme dépassée. M. Delessert l'avait payé, en 1841, 12,700 francs. Vingt-huit ans après, comme nous venons de le voir, le prix était plus que triplé.

Sans être aussi extraordinaire d'effet et d'exécution que le précédent, un tableau du même maître, qui provient de la collection Robert Peel est encore un ouvrage excellent. En voici la description : Dans une chambre vivement éclairée (est-il besoin de le dire?) deux hommes richement habillés sont assis à une table. Une femme debout, vue de dos, s'approche d'eux, tenant dans sa main levée un verre plein d'une liqueur dorée qu'elle fait miroiter à la lumière et qui paraît exciter leur joie et leur admiration. Le plus jeune a pris deux longues pipes blanches, et imite en riant le geste d'un homme qui joue du violon. Figure pleine de gaieté et plus significative que d'habitude. Au second plan, une servante apporte du feu; dans le fond une cheminée à colonnes, et sur le mur, derrière les personnages, la carte de géographie habituelle. — Joli tableau provenant encore d'une collection formée en France, celle de M. le comte de Pourtalès [1].

M. de Pourtalès possédait en même temps le pendant du tableau que nous venons de décrire. Mais ce pendant, qui était encore plus beau, n'entra pas chez sir Robert Peel. Il fut acquis directement par le roi George IV, et se retrouve aujourd'hui dans la collection privée de la reine Victoria au palais de Buckingham. Il y a là une jeune servante en jupon rouge, traversant une cour (pour apporter une cruche de bière à

1. La collection dont nous parlons était la première formée par ce célèbre amateur, et composée exclusivement de tableaux flamands et hollandais. Elle fut vendue dans les dernières années de la Restauration, au marchand de tableaux Smith, de Londres.

une joyeuse société) qui est une merveille de naïve élégance. L'effet est des mieux réussis, la couleur est éclatante et en même temps d'une délicatesse et d'une douceur singulières. C'est enfin l'un des chefs-d'œuvre du maître, et par conséquent de l'école hollandaise, car nous ne saurions cacher notre prédilection pour un peintre qui a si bien su apprivoiser le soleil.

Si le charme du pinceau de Pierre de Hooch, si sa collaboration constante et de compte à demi avec le dieu des effets de lumière nous séduisent et nous retiennent plus que de raison, nous n'en sommes pas moins sensible à des mérites plus relevés, plus sérieux, plus intellectuels.

Nous comparerions volontiers Pierre de Hooch à notre compatriote Chardin. Pourrait-on trouver des sujets plus humbles, plus insignifiants que les natures mortes de Chardin, ou que ses compositions de figures comme la *Serinette*, la *Pourvoyeuse*, le *Dessinateur...?* Et cependant il est dans l'école française le peintre préféré de bien des amateurs, parmi lesquels on comptait au premier rang notre regrettable Louis La Caze, celui dont le Louvre conserve à jamais un si vivant et si précieux souvenir! — Les préférences en fait d'art peuvent se constater, elles ne s'expliquent ni ne se raisonnent.

Bien certainement ni Pierre de Hooch ni Chardin n'auraient songé à peindre un tableau comme *le Congrès de Munster*, ou comme cet autre chef-d'œuvre qui se voit dans le grand salon du Louvre et que l'on appelle par euphémisme *le galant militaire.*

En 1648, année où fut conclue la paix de Munster, Terburg avait quarante ans. Il était donc dans toute la force de l'âge et du talent. Il eut l'occasion d'assister, comme délégué ou à tout autre titre, aux séances du congrès, et conçut l'idée patriotique de conserver le souvenir de ces conférences qui consacrèrent définitivement l'indépendance des Pays-Bas. Il remplit dignement la mission difficile qu'il s'était donnée, et d'où sortit une œuvre célèbre entre toutes.

Il s'agissait de représenter quarante ou cinquante personnages principaux, réunis autour d'une table, tous debout, tous ou presque tous vêtus de noir, tous enfin dans la rigide tenue commandée par les circonstances. Il réussit avec un rare bonheur dans cette tâche ingrate, se servant des croquis qu'il dut exécuter sur place d'après les divers groupes, et des portraits qu'il put faire séparément de chaque personnage. Car chacun de ces portraits est un ouvrage achevé, traité avec une liberté et une vivacité inconcevables, avec une vérité étonnante au milieu de l'uniformité voulue et nécessaire de l'ensemble.

L'un des personnages principaux, debout au milieu de la composition, lit l'acte solennel par lequel est ratifié le traité de paix conclu depuis quelques mois déjà. Les plénipotentiaires du roi d'Espagne, les délégués des Provinces-Unies, suivent cette lecture avec la plus grave attention. Les uns lèvent la main droite pour confirmer les paroles de l'orateur; d'autres unissent leurs mains sur l'Évangile... Nous ne chercherons pas à entrer dans plus de détails, ces détails ayant été déjà publiés, à diverses reprises, et notamment avec grande lucidité dans le catalogue de M. Wornum.

Suyderhoef a donné de ce tableau une gravure bien connue, qui passe à juste titre pour un chef-d'œuvre. Mais quelle différence! l'estampe, très-fidèle d'ailleurs et très-ferme, présente certaines duretés inhérentes au travail de burin. Il n'en pouvait être autrement. Dans la peinture, au contraire, tout est léger, transparent, presque blond... Nous engageons ceux de nos lecteurs qui le peuvent, à faire la comparaison, lorsqu'ils iront à Londres, et nous espérons qu'ils ne trouveront pas d'exagération dans notre sentiment.

Ce grand tableau (grand par son importance, car il ne mesure pas un pied et demi en carré)' fut conservé par Terburg jusqu'à sa mort. Il en refusa plus d'une fois 6,000 florins. A la fin du siècle dernier, un des descendants de l'auteur le vendit à M. Van Leyden. La vente Van Leyden eut lieu en 1803, à Paris, et la précieuse lame de cuivre y obtint le prix de 16,000 francs.

En 1814, le tableau appartenait au prince de Talleyrand. Mais, dès 1817, le cabinet de M. de Talleyrand fut vendu en Angleterre, et, peu de temps après, le *Congrès de Munster* formait le plus bel ornement de la galerie du duc de Berry à l'Élysée.

La superbe galerie de l'Élysée fut vendue à Paris en 1837. Nous assistions aux enchères, et nous nous rappelons l'intérêt qui s'attachait au tableau de Terburg. Le prix s'éleva à 45,500 francs, et bien des personnes trouvaient cette somme exagérée. Cependant le nouvel acquéreur, M. Anatole Demidoff, ne fit pas une mauvaise affaire; car lorsqu'on vendit en 1868 la galerie de San Donato, le chef-d'œuvre s'éleva à 182,000 francs. En trente et un ans, la valeur avait quadruplé.

Ce fut cette fois lord Hertford qui en devint l'heureux possesseur, mais pour bien peu d'années; car il mourut bientôt, après avoir légué sa galerie à sir Richard Wallace, lequel en 1871 fit don du Terburg à la National Gallery.

Il est des hommes généreux dans tous les pays. Mais où trouverait-on, ailleurs qu'en Angleterre, des amateurs assez riches pour faire de pareils

présents? Sir Richard Wallace, dans l'élan d'une munificence qui lui est d'ailleurs habituelle, a suivi l'exemple de sir Georges Beaumont, du révérend Holwell Carr, de lord Farnborough et d'autres donateurs qui ont rivalisé de zèle et de largesses patriotiques.

Ne cherchons pas à épuiser tout ce qui se pourrait dire au sujet d'un ouvrage si connu. Hasardons seulement, en terminant, une réclamation à propos de la signature qui s'y trouve. Voici comment l'artiste a écrit son nom *G.-T. Borch.* Nous nous permettons d'en conclure qu'il s'appelait Ter Borch et non Terburg. Cela a été dit il y a quarante ans, et maintes fois répété. Mais rien n'y fait. Quand prendrons-nous l'habitude d'écrire le nom des artistes comme les artistes l'écrivaient? Terburg, ou plutôt Ter Borch, n'était pas un homme sans éducation : il fut le bourgmestre de la ville de Deventer, et quand il traçait son nom sur son œuvre principale, il savait évidemment ce qu'il faisait!

N'oublions pas un joli tableau du même maître qui provient du cabinet Robert Peel. C'est un de ces sujets comme il aimait à les peindre et qu'il a tant de fois et agréablement variés. Une femme vêtue d'un corsage de satin jaune et d'une jupe de satin blanc, assise devant une table que recouvre un riche tapis de Turquie, joue de la mandoline. Son maître de musique, assis auprès d'elle, bat la mesure. Un seigneur debout, enveloppé de son manteau, assiste à la leçon. Brillante petite peinture brodée de riches accessoires, qui se vendit en 1772 à la vente du duc de Choiseul, à Paris, 3,599 francs, et qui vaudrait peut-être aujourd'hui dix ou vingt fois davantage.

REISET.

(La suite prochainement.)



LE

MUSÉE D'AUGSBOURG[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)



La ville des Fugger, au temps glorieux de son histoire, eut d'étroites relations commerciales avec l'Italie et particulièrement avec Venise. Amoureux de l'idéal qui les charme et les tient captifs, les artistes de race différente ont parfois un peu de peine à s'entendre; mais le chiffre est la clef du langage universel et les banquiers d'Augsbourg comprirent de bonne heure la musique persuasive que font les sequins en s'entassant sur les ducats. Ce monde de négociants et de changeurs aimait d'ailleurs les peintres et les peintures. Nous comptions donc trouver au musée un certain nombre de tableaux italiens : il y en a en effet une assez ample collection, mais de qualité secondaire. Sauf deux ou trois exceptions, ce sont des œuvres de la décadence, des peintures ambitieusement sentimentales qui auraient ému le président de Brosses, et que nous ne regardons plus.

Voici cependant une rareté de premier choix, une curiosité véritablement instructive : c'est un tableau de Jacopo de Barbarj, « le Maître au caducée ».

Nous avons tous un peu l'air, à la *Gazette des Beaux-Arts*, de vouloir élever un monument à ce Vénitien expatrié, à ce primitif qui, après avoir traversé l'Allemagne, alla vivre et mourir en Flandre à la cour de Marguerite d'Autriche. Il nous a sans doute séduit par son mystère et

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 489.

aussi par son talent, car il y a une forte saveur, une puissante étrangeté dans ses gravures, la *Femme au miroir*, l'*Apollon*, le *Saint Sébastien*, le *Pégase*. Dès 1861, Émile Galichon publiait ses premières études sur Jacopo : il y revint en 1873 et il utilisa les intéressants documents qu'un chercheur heureux, M. Houdoy, avait trouvés dans les archives de Lille. En 1876, M. Charles Éphrussi, qui sait si bien les choses de l'Allemagne et les alentours d'Albert Dürer, a repris la question de Jacopo de Barbarj et il l'a dégagée de quelques-unes des obscurités qui la compliquaient. Il a prouvé, à titre définitif cette fois, ce que Galichon avait deviné par intuition, à savoir que Jacopo est un Vénitien incontestable[1].

Mais il reste encore bien des incertitudes en ce qui concerne les peintures, si peu nombreuses d'ailleurs, de ce maître d'origine vénitienne qui, ayant quitté son pays, eut le tort de l'oublier et ne garda pas intact l'accent natal. De là l'intérêt que présente le tableau du Musée d'Augsbourg. On sait qu'il porte, sur un cartellino figuré au bas du panneau à la façon de Bellini ou de Marco Basaïti, l'inscription suivante : *Jac° de barbarj P. 1504*, avec le petit caducée qui sert de marque à ses estampes. Cette inscription ayant déjà été reproduite dans la *Gazette*, il n'est pas utile de la donner de nouveau.

Des documents authentiques nous apprennent que Jacopo a peint des sujets de nature morte et des animaux. Marguerite d'Autriche avait de lui une *Tête de cerf* accompagnée d'ustensiles de chasse. Le tableau d'Augsbourg appartient au même idéal. Il représente une perdrix suspendue à un clou à côté de deux gantelets d'acier dont les doigts sont formés de mailles de fer. Une flèche de bois noir, dans laquelle sont insérées quelques plumes et qui est terminée par une pointe d'acier taillée en biseaux, s'accroche en diagonale à la paire de gantelets : le fond simule un panneau ou peut-être un marbre d'un gris blond.

Il faut le dire tout de suite : les *Gantelets* de Jacopo de Barbarj ont l'intérêt des choses rares ; mais il n'y faut point voir une œuvre de premier ordre. Les quelques lignes que Galichon a consacrées à cette peinture ne sont pas, à mon sens, absolument exactes : « Cette nature morte, écrivait-il, est peinte avec une vérité, une précision et une finesse telles qu'au premier abord on croirait avoir sous les yeux un chef-d'œuvre de Guillaume Van Aelst ou de quelque autre Hollandais. » Non : la nature morte de Jacopo est d'une exécution très-fine, mais elle ne donne pas à ce point l'impression d'une peinture hollandaise. Lorsqu'il reproduit des objets d'essence différente, un maître de Harlem ou d'Amsterdam s'étudie

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p. 363.

à modifier le travail de son pinceau en raison des diversités d'aspect et de « grain » des choses dont il fait le portrait. Jacopo de Barbarj n'a pas cette inquiétude ou ce raffinement. Très-attentif au dessin, il a su peindre avec une parfaite habileté les gantelets aux mailles métalliques; mais il a faiblement représenté l'oiseau mort, et sa manœuvre par trop lisse ne donne qu'une faible idée du plumage de la perdrix suspendue. Ces caresses du pinceau révèlent un contemporain de Quantin Matsys dans sa manière adoucie. Pour tout dire, il y a, dans la nature morte du Musée d'Augsbourg, beaucoup de patience et un peu de timidité. Quand on se rappelle avec quelle décision le Maître au caducée attaquait le cuivre, on se prend à penser, sans trop oser l'écrire dans une revue où il compte tant d'amis, qu'il était moins peintre que graveur. On s'imagine aussi que les *Gantelets* d'Augsbourg sont l'œuvre d'une main fatiguée. Et, en effet, l'année 1504 est assez voisine du 1er mars 1511, époque à laquelle Marguerite accorda à son peintre cent livres de pension annuelle en considération de « sa débilisation et vieillesse ».

On verra tout à l'heure qu'il existe çà et là quelques peintures de Jacopo de Barbarj. Pour nous, nous ne pouvons le juger que par les deux œuvres que nous connaissons, c'est-à-dire la nature morte du Musée d'Augsbourg et le tableau, évidemment plus ancien et plus vénitien, que possédait Galichon, la *Vierge avec saint Antoine et saint Jean-Baptiste.* Nous sommes frappé de la différence qui existe entre ces deux peintures et nous croyons pouvoir assurer que, comme peintre, Jacopo a été troublé par ses voyages et qu'il a eu plusieurs styles. Quelque chose de pareil se remarque dans ses estampes. N'est-ce pas dire que nous adhérons de tout point au jugement formulé naguère par M. Charles Éphrussi? « Malgré la valeur réelle de son œuvre, Jacopo de Barbarj n'eut jamais une manière absolument personnelle; il fut inégal et devait l'être comme tous les artistes, quelque habiles qu'ils soient, qui vivent moins de leur fonds que du fonds d'autrui, qui ont plus d'aptitude à l'imitation savante que de vigueur créatrice, plus d'expérience que d'inspiration, plus de talent que de génie. »

Mais puisque le Maître au caducée est revenu sur le tapis, il faut profiter de l'occasion pour liquider son compte. Le bagage de Jacopo serait bien maigre s'il se réduisait aux deux tableaux que nous avons cités. Il existe de lui quelques autres œuvres. On le verra par la note que M. Éphrussi veut bien nous communiquer et qui résume à propos du peintre vénitien l'état actuel de la science :

On connaît le rôle de Barbarj à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. Il sert, pour ainsi dire, de trait d'union et comme de truchement entre l'art vénitien et

l'art nurembergeois à une époque où l'Allemagne ignorait presque entièrement l'Italie. C'est là, snrtout pour un historien de la peinture allemande, son mérite particulier. Mais dans ce commerce avec l'étranger, il subit à son tour l'influence du Nord et s'assimile les qualités dominantes des maîtres flamands ou germains, à tel point qu'on l'a



LES GANTELETS, TABLEAU DE JACOPO DE BARBARJ.

(Musée d'Augsbourg.)

parfois confondu avec quelques-uns d'entre eux. C'est ainsi que le *Saint Jérôme,* un des joyaux de la galerie Baring de Londres, a pu, selon l'anonyme de Morelli, être attribué à Van Eyck ou à *Memelin, peintre ancien de l'Occident,* tant l'exécution en est fine et minutieuse, les tons délicats, fermes et brillants, le paysage et les accessoires tout à fait dans la manière flamande. La figure du saint révèle seule l'origine vénitienne.

Cette facture si admirée du *Saint Jérôme* et de la *Nature morte* d'Augsbourg,

dont on saisit des traces brillantes dans le *Christ* du musée de Weimar, ne se retrouve guère dans les trois panneaux de la galerie de Dresde qui sont d'une infériorité étonnante. Pour deux de ces morceaux, Barbarj a une excuse; ils ne sont que les fragments d'un triptyque dont le panneau central a été perdu. La peinture de ces volets, qui représentent sainte Catherine et sainte Barbe en petite demi-figure, est d'une tonalité harmonieuse et assez éclatante, mais manque de fermeté et de consistance. Travail fait à la hâte et sans ce soin et cette conscience qui recommandent les deux petits tableaux de Londres et d'Augsbourg. Nul doute que le panneau central n'ait été l'objet d'un effort plus sérieux, les volets étant sacrifiés selon l'usage fréquent des contemporains.

Une œuvre de plus haute valeur, mais trop maltraitée par le temps, a été récemment offerte au Musée de Berlin. Elle est à peine connue de peu d'amateurs, et nous croyons rendre service au public en la décrivant avec quelques détails[1]. La scène a pour cadre un paysage montagneux; à gauche, entre un roc crevassé et une ligne de hautes collines, dans une éclaircie, serpente une rivière aux eaux lentes; au pied des hauteurs, dans la prairie, çà et là, quelques maisons et burgs isolés. Saint Joseph présente à la bénédiction de Marie la donatrice vue de profil jusqu'au-dessous du buste. La Vierge, assise à terre, tient sur un de ses genoux l'enfant Jésus nu, debout, et l'entoure d'un de ses bras. A côté d'elle, sainte Catherine, patronne de la donatrice. Celle-ci, les mains jointes, porte vers la Vierge, qui étend le bras pour la bénir, un regard empreint d'une ferveur recueillie. L'enfant, retournant la tête, lève un de ses petits bras pour s'associer à la bénédiction maternelle; le mouvement de tout son corps est naturel et pris sur le vif. Saint Joseph, une main sur l'épaule de sa protégée, l'autre repliée sur la poitrine, les yeux pleins d'une sainte extase qui n'est point exempte de maniérisme, a le type onctueux et langoureux du *Christ* de Weimar et de Dresde, et plus encore du *Jésus victorieux et bénissant* de la gravure de Barbarj (B. 3). La figure de sainte Catherine respire un grand charme de grâce timide et de modeste humilité. Elle tient dans ses mains une tour, son attribut ordinaire. Marie est drapée dans un ample costume dont les plis menus et ondoyants, après avoir enroulé les genoux, se répandent sur le sol en un amas heurté et confus; l'imitation de l'antique est visible dans les parties de ces draperies qui dessinent avec le plus de finesse les souples ondulations du corps; c'est là un des signes distinctifs de Barbarj, aussi bien que le dessin insuffisant des mains. Le type de cette Vierge à la bouche entr'ouverte, aux lèvres trop petites et au nez relevé, et l'ensemble du costume dont les plis souples et réguliers le long du corps se cassent brusquement dans la partie inférieure, rappellent de très-près la *Judith* du maître (B. 1). Quant à l'attitude nonchalante et abandonnée, elle est tout à fait celle de la *Vierge* (B. 4), et d'*Agar dans le désert* (B. 6). On peut encore retrouver dans cette figure un souvenir lointain d'une des femmes du *Grand Sacrifice à Priape* (B. 19), avec ces formes trop allongées qui caractérisent Jacopo[2].

1. Ce tableau, venant de chez M. Robinson, de Londres, est encore dans le cabinet de M. Bode, le savant conservateur du Musée de Berlin; c'est chez lui que nous avons pu le voir et nous le remercions ici des renseignements précieux que nous lui devons sur cette œuvre inconnue.

2. Signalons, au Cabinet des Estampes du Musée de Dresde, un second état de cette

La figure la plus soignée et la plus originale de tout le groupe est sans contredit celle de la donatrice. Beaucoup d'individualité, nulle convention; on est en face d'un portrait évidemment ressemblant. Le profil, très-arrêté, a presque la précision d'une médaille. La tête est gracieusement encadrée de cheveux d'un blond vénitien, s'entassant en boucles fines et légères ; le cou est nu; le buste opulent est serré dans un riche corsage de velours dont le devant est treillagé de galons d'or; manche à crevés blancs.

Quel a pu être le modèle vivant de ce portrait? Dans la collection du comte de Pourtalès, à Berlin, se trouve un buste de femme en marbre, d'un auteur inconnu, avec la date de 1505. La tête est la même que celle du tableau de Jacopo. Or ce modèle a été peint par Gentile Bellini, et ce portrait, conservé au Musée de Pesth, est celui de la fameuse Catarina Cornaro[1]. L'original de la donatrice de Barbarj n'est donc autre que cette Catherine. Après avoir régné pendant quatorze ans dans l'île de Chypre, elle abdiqua et se retira vers 1489 à Venise, où elle mourut en 1510. Elle y était dans les premières années du XVI[e] siècle, à l'époque où fut exécuté le buste de la collection Pourtalès, et c'est alors, selon toute vraisemblance, que Jacopo fut appelé à reproduire ses traits dans le tableau qui nous occupe. L'âge de la donatrice concorde avec celui que pouvait avoir Catarina Cornaro (environ cinquante ans).

Il est d'ailleurs tout naturel que la royale Vénitienne se soit adressée à Barbarj. Le Maître au caducée était vers ce temps dans tout l'éclat de sa renommée ; il avait fait les portraits de plusieurs contemporains illustres, de Carlo Bembo, de Pietro Bembo, le futur cardinal, et autres; ses œuvres figuraient à côté de celles des plus grands maîtres dans les plus riches galeries. Peut-être s'exagérait-on alors la valeur de Jacopo; peut-être par une de ces compensations assez fréquentes dans l'histoire de l'art, l'a-t-on trop déprécié de nos jours ; peut-être encore lui assignerait-on sa véritable place au premier rang des seconds maîtres, si le temps avait respecté un plus grand nombre de ses œuvres.

Après avoir ainsi rendu à Jacopo de Barbarj l'hommage que mérite ce peintre inquiet, nous pouvons nous occuper des Italiens qui ont eu

planche portant sur la tablette, au-dessous du caducée, la date précieuse de 1501 ; c'est le seul exemplaire daté que nous connaissions.

1. Le portrait de Bellini porte l'inscription suivante, dont M. Ch. Pulszky, de Pesth, a bien voulu nous envoyer la copie :

CORNELIAE . GENVS . NOMEN . FERO.
VIRGINIS . QVAM . SYNA . SEPELIT.
VENETVS . FILIAM . ME . VOCAT . SE-
NATVS . CYPRVSQ . SERVIT . NOMEN.
REGNOR . SEDES . QVANTA . SIM.
VIDIS : SED . BELLINI . MANVS.
GENTILIS . MAJOR . QVAE . ME . TAM.
BREVI . EXPRESSIT . TABELLA.

Rappelons qu'il existe un portrait de l'illustre Vénitienne, gravé par Hollar d'après Palma, en 1650, avec cette mention : *Ritratto della Regina Catarina Cornaro.*

du talent et même mieux que cela, sans se laisser troubler par l'idéal germanique. Paris Bordone devrait, en bonne justice, être représenté au Musée d'Augsbourg, car il a fait le portrait de plusieurs négociants de la ville. Son nom manque au livret; mais nous avons ici un Tintoret d'une coloration triomphante. L'auteur a signé fièrement JACOBVS TINTORETVS F. ce superbe tableau, qui ne serait déplacé ni à l'Académie de Venise, ni au Louvre. C'est l'histoire de Jésus chez Marthe et Marie, habillées toutes deux en grandes dames du XVI[e] siècle. Elle est assise, dans le luxe de son costume, où les bleus jouent avec les orangés, celle qui a pris la bonne part et qui délaisse les soins du ménage pour écouter et pour réfléchir. Sa sœur, une belle fille au type adorable, se penche derrière elle et lui reproche sa paresse. Elle est en noir, avec une ceinture dorée. Servante invraisemblable, elle a des airs de princesse. Le Christ est placé à l'angle de la table et joue dans la composition un rôle assez secondaire. Le fond représente l'intérieur d'une cuisine élégante avec une porte ouverte sur la campagne. Nulle préoccupation du sujet, indifférence absolue pour le sens moral de l'anecdote évangélique; mais, dans l'ensemble, un splendide aspect décoratif, avec des contrastes violents et harmonieux. Ce Tintoret ressemble à un Delacroix.

A la suite du brillant maître vénitien se présente, presque sans transition, la tourbe confuse des Bolonais, des Génois, des Napolitains, des peintres noirs qui ont si longtemps attristé l'Italie. Un jour viendra où la critique, retenue encore par une sorte de respect humain, parlera avec fureur de cette bande de croquemorts, fils du Caravage et de la Nuit, qui menaient le deuil de l'école expirée. A côté de ces nocturnes sont les fades. Il y a même à Augsbourg un Benedetto Luti, et nous devons dire que nous n'en avons guère vu d'aussi impertinent. Ce Florentin de la dernière heure a cru avoir le droit de peindre en style de vignette l'*Éducation de la Vierge*. Il a bien voulu pour cette fois nous faire grâce des bleus excessifs qui caractérisent sa manière; mais il est resté fidèle à la fadeur idéale dans l'indécision des types et dans la vulgarité béate du sourire dévot. La signature est complète : SACRI ROMANI IMPERII EQUES BENEDICTVS LVTI ROMAE, PINGEBAT MDCCXV. Le pauvre homme!... Ce n'est pas la « chevalerie » qui importe : c'est le talent.

Puisque les Italiens du Musée d'Augsbourg nous donnent si peu, demandons aux Hollandais les consolations qui nous sont dues. Ici l'art se relève et les œuvres précieuses cessent d'être rares. Qui sait même si, négligeant de propos délibéré ce qui est trop connu, nous ne trouverons pas çà et là quelque chose à apprendre?

Un tableau de Pieter Lastman s'inscrit au premier rang parmi les

curiosités instructives. Tous ceux qui s'intéressent à Rembrandt doivent s'intéresser à Lastman, qui passe pour avoir été un de ses maîtres. Notre ami Bürger en était fort occupé, et je me souviens qu'il n'eut pas au cœur une joie médiocre le jour où il put acquérir un tableau de ce peintre, dont les œuvres ne sont point faciles à rencontrer. Le Lastman de la collection Bürger est un petit *Sacrifice d'Abraham*, dans la manière brune et rembranesque. Je ne connais pas encore la *Résurrection de Lazare*, qui est entrée en 1875 au musée de la Haye; mais on m'assure que ce tableau, daté d'ailleurs de 1632, se rattache aussi par sa coloration à l'école de Rembrandt. Eh bien! ce sont là des exceptions : elles ne prouvent qu'une chose, c'est que l'élève avait fini par convertir son prétendu professeur. Lastman a peu contribué au débrouillement du talent de Rembrandt, quoiqu'il ait pu lui parler quelquefois des sujets mythologiques et des fables anciennes. C'est un point qui semble admis aujourd'hui. « Lastman, disait Bürger, a été le maître de Rembrandt, comme Guérin a été le maître de Géricault et d'Eugène Delacroix[1]. »

A l'époque où Rembrandt n'avait pas encore donné la formule de la nouvelle peinture hollandaise, Pieter Lastman, né vers 1584 et peut-être un peu avant, était absolument un partisan de l'ancien régime. Si l'on songe qu'il était le contemporain de Frans Hals, on peut même dire qu'il restait en retard. Le fait sera désormais démontré jusqu'à l'évidence par l'étude du tableau conservé au Musée d'Augsbourg.

Lastman, qui a voyagé en Italie et qui avait entendu parler des poëtes, a traité, dans un style peu héroïque, des motifs empruntés à l'antiquité et à la fable grecque. Il connaissait vaguement Homère et il aimait à raconter à sa façon la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa. Bürger et M. Vosmaer, qui a essayé de dresser le catalogue de l'œuvre de Lastman, nous apprennent qu'il existe au Musée de Brunswick un tableau qui représente cet épisode, et qui est daté de 1609. Mais ils n'ont dit, ni l'un ni l'autre, que Lastman revint dix ans après au sujet qui lui était cher. C'est ce tableau — l'édition de 1619 — que nous avons retrouvé au Musée d'Augsbourg.

Ulysse, ambassadeur de peu de distinction, est agenouillé, vu de dos et presque nu, devant la princesse. Les bras étendus, l'attitude respectueuse, il lui offre les présents qu'il a fait apporter pour elle. Nausicaa n'est pas une femme savante : elle n'affiche pour la couleur locale aucun culte exagéré. Elle est placée sur un carrosse traîné par un cheval blanc et — le lecteur subtil l'a deviné déjà — elle a, comme il convient, une

1. *Musées de la Hollande* (1860), t. II, p. 192.

belle toque ornée de plumes. Une cameriste, debout derrière Nausicaa, protége sa maîtresse au moyen d'un vaste parasol fait d'une étoffe dont les tons sont ceux de la laque rosée. Ici la recherche des colorations mélodieuses est évidente, car le costume de la princesse présente des tons analogues et son corsage est d'un violet rose. Ainsi vêtue à la mode de 1619, cette Nausicaa n'est pas sans élégance.

Auprès du carrosse où trône la fille d'Alcinoüs, est une femme debout, le torse nu, qui lui fait passer une corbeille emplie de linge lavé. Quelques autres figures complètent le groupe, en exprimant leur étonnement par des gestes plus naturels qu'ennoblis. Au fond, à gauche, la mer; à droite, un coin de paysage. Le ciel, semé de nuages blancs peu sincères, est un décor quelconque. Vers le milieu du tableau, le monogramme P. L., tel que nous le reproduisons.

PL fecit Anno 1619.

Il n'est pas certain que la Nausicaa de Pieter Lastman soit un bon tableau. Le style laisse en maint endroit paraître d'étranges pauvretés. Lastman est un dessinateur mal informé des choses fines : les mains et les pieds de ses personnages sont de la réalité la plus vulgaire. La princesse, prenant trop au sérieux son rôle, a véritablement des bras de lavandière, et les femmes de sa suite sont remarquables par l'exubérance de la poitrine : elles ont toutes la gorge sans frein qu'on rencontre dans les tableaux hollandais de cette époque et qui paraît avoir été pour les artistes du temps un des éléments de l'idéal. Mais la Nausicaa, penchée pour recevoir la corbeille de linge qu'on lui fait passer, est d'un joli mouvement. L'ensemble est bien curieux, Lastman combinant volontiers la manœuvre hollandaise avec la manière flamande, comme l'ont fait Carel Van Mander et les maîtres de transition. Les chairs sont d'un ton où l'orangé se mêle au rose, les parties éclairées présentant des traînées de lumière blanche. Impossible de croire que l'homme qui, en 1619, peignait de la sorte, ait pu, quelque temps après, enseigner quoi que ce soit au jeune Rembrandt.

Et voici précisément un tableau du grand visionnaire, une sorte d'improvisation qui se rapporte à une glorieuse époque, 1647. C'est, parmi les œuvres de Rembrandt, une des moins connues. Elle paraît ignorée, même de M. Vosmaer, qui sait, à propos de son héros, tout ce qu'il est possible de savoir. Son précieux volume — *Rembrandt Harmensz van Rijn* (1868) — se termine par un catalogue chronologique. Pour l'année 1647, M. Vosmaer n'a trouvé que quelques portraits. Le Musée d'Augsbourg nous montre que Rembrandt a peint aussi une

Pieter Lastman pinx. A.Gilbert sculp.

ULYSSE ET NAUSICAA

(Musée d'Augsbourg)

Gazette des Beaux Arts. Imp.A.Salmon

scène de l'Évangile, celle qui suivit la résurrection du Christ. Un ange soulève la pierre du tombeau; un des gardes tombe renversé, la tête en bas, dans une attitude violente et presque comique; un autre soldat s'enfuit les mains étendues; les derniers dorment encore ou s'éveillent effarés. L'ange est entouré de lumière et il projette au loin des rayons qui vont çà et là allumer des scintillements sur les casques et sur les armures. Tout le reste est plongé dans l'ombre, et ce n'est pas sans peine qu'on devine que l'action a pour théâtre un paysage fermé par des rochers. Le tableau est signé avec un emportement fiévreux : *Rembrandt f.* 1647.

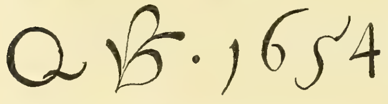
Cette peinture, faite pour surprendre, ne prouve qu'une chose, c'est que, pendant la période qui précéda immédiatement les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre (1648), le grand maître a eu des défaillances. Ici, il a eu tort d'appliquer à l'exécution d'un tableau de dimension médiocre les furies, les ivresses, les hautaines audaces qu'un plus vaste cadre aurait permises. De pareilles peintures avaient de quoi irriter les pacifiques bourgeois d'Amsterdam. Nous n'avions jamais rencontré sous cette signature vénérable un tableau plus confus d'arrangement et d'un sentiment moins écrit. Nous espérons qu'on ne s'en fera pas une arme contre Rembrandt : il faut pardonner l'erreur d'une matinée à un maître qui s'est si rarement trompé.

Non loin du tableau de Rembrandt, est un étonnant Jan Steen, un Steen où les figures, vues à mi-corps, sont presque de grandeur naturelle. C'est là, dans son œuvre, une exception qui n'est peut-être pas tout à fait heureuse. La caricature s'accommode mal des proportions épiques. Il s'agit, dans ce tableau singulier, d'un poëte ridicule, sorte d'Anacréon de la rue, qui, la tête gauchement coiffée d'un brin de laurier, lit d'une voix emphatique les vers amoureux qu'il vient d'écrire. Derrière lui, sont de bons compagnons qui représentent la critique et qui rient avec fracas en se moquant du pauvre rimeur. Ce tableau, signé authentiquement et presque avec apparat, n'est pas mentionné dans le catalogue des œuvres de Jan Steen inséré par M. Van Westrheene aux dernières pages de son volume (1856). L'auteur sait bien cependant que ce sujet a été traité par le peintre, et il rappelle qu'on vendit à la vente Gillows, en 1832, un tableau ainsi décrit par le catalogue : « Un homme couronné de lauriers lit un papier : trois autres personnes l'écoutent. » Nous ignorons d'où provient le *Poëte burlesque* du Musée d'Augsbourg.

Bien que cette peinture, où le rire est un peu gros, ne rentre pas précisément dans la catégorie des Steen qu'on aimerait à suspendre à

son mur, elle est tout à fait caractéristique. Ici Jan Steen a voulu être franchement caricatural; il le crie bien haut par l'exagération de son dessin, par l'allongement démesuré des visages. Tous ses personnages ont, comme on le dit dans le style familier, la figure « en lame de couteau ». Mais sur ce type, déformé à bon escient, avec une persistance en quête du grotesque, Jan Steen a mis l'expression vraie. L'enthousiasme risible du pauvre lyrique, fidèle à la muse qui le maltraite, le sourire de pitié des auditeurs, tout est marqué, tout est écrit avec cette force résumée et implacable qui fait de Jan Steen un des maîtres de la comédie éternelle.

A côté de ce tableau, nous placerions volontiers un Quiryn Van Brekelenkamp d'une importance inattendue. Ce maître nous préoccupe depuis plusieurs années, parce que nous croyons qu'il n'a pas encore conquis dans l'estime publique le rang qui, légitimement, lui revient. A l'exemple de Paolo Uccello, qui se réveillait la nuit pour penser aux douceurs de la perspective, nous nous demandons, dans nos insomnies, si nous avons fait pour Brekelenkamp tout ce qu'il conviendrait de faire à l'endroit d'un si honnête peintre. Mais le hasard des découvertes ne lui a pas été jusqu'à présent favorable. La question Brekelenkamp ne marche pas. Nous en sommes toujours au point où nous en étions en 1874 lorsque, dans un travail sur la galerie de M. Suermondt, nous avons résumé les rares notions qu'on possède sur ce maître mal classé[1]. Nous disions que la biographie de Brekelenkamp reste à faire, et qu'on n'en sait encore ni le commencement, ni la fin. Son premier tableau connu est de 1652, le dernier est de 1669. Celui du Musée d'Augsbourg,



dont nous donnons la signature, est de 1654. Cette peinture confirmera dans leur opinion ceux qui prétendent qu'on a agi très-arbitrairement en rangeant le maître parmi les adhérents de Gérard Dov.

Dans cet excellent tableau, le *Chaudronnier*, Brekelenkamp se montre passionné pour les effets de lumière intérieure à la façon de Rembrandt et d'Adrien Van Ostade. Rien de plus intime et de plus concentré. Le sérieux ouvrier est à son travail. Assis dans son atelier, le marteau à la main, il frappe à coups pressés le cuivre d'un chaudron. Accroupi devant lui, un apprenti attise le feu d'un réchaud. A droite, dans un angle, la femme fait tourner silencieusement son rouet. L'ate-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 445.



LES MAISONNETTES AU BORD DE L'EAU, PAR VAN GOYEN.

(Musée d'Augsbourg.)

lier est éclairé par le jour incomplet que laisse pénétrer à gauche un vitrage aux carreaux de petite dimension. Contre la muraille du fond s'alignent, sur des étagères, toutes sortes de dinanderies en cuivre jaune, en cuivre rouge ou en fer battu. Le rayon se promène dans le vaste atelier, éclaire de points lumineux les visages et les mains de l'ouvrier et de son aide et va se perdre dans la demi-teinte des coins transparents.

Ce modeste intérieur est un vrai chef-d'œuvre de clair-obscur et il fait penser au *Ménage du menuisier*. Quand il est de cette force, Brekelenkamp semble avoir connu Rembrandt. Comment se fait-il que nous soyons si mal informés des détails de la vie d'un maître aussi sincère! Personne encore n'a interrogé au profit de Brekelenkamp les archives hollandaises. Ces vieux papiers sont bien loin de nous, et peut-être ne saurions-nous pas les lire. Il ne nous reste qu'un espoir. M. Henry Havard, qui a déjà tant fait pour Pieter de Hooch, pour Carel Fabritius et pour les faïenciers de Delft, ne peut pas refuser de s'intéresser à la fortune d'un artiste qui a beaucoup de talent et qui n'a pas même dans l'histoire un commencement d'état civil.

Chez les paysagistes, nous retrouvons aussi des amis, et, parmi ceux-là, l'un des plus chers, Jan Van Goyen. C'est un maître que nous nous imaginions connaître un peu, l'ayant fort étudié, au temps où il n'était pas encore à la mode. Mais la vie abonde en surprises. Les Van Goyen d'Augsbourg sont d'une beauté exceptionnelle. Quelle joie pour les curieux qui se sont laissé prendre au charme de cet harmoniste à qui aucune délicatesse ne fut inconnue!

Dans un travail que la *Gazette* a publié [1] nous avons essayé de classer historiquement les œuvres de Van Goyen et de préciser le caractère des modifications que sa manière a subies. Ce n'est guère qu'aux approches de 1640, alors qu'il a pu être entraîné par l'exemple de Rembrandt, que Van Goyen adopta avec résolution la note brune et chaude qui l'a conduit quelquefois à peindre des paysages presque monochromes. Avant cette époque, sa fantaisie se jouait dans des colorations plus variées. Au Musée d'Augsbourg, le plus ancien Van Goyen est de 1636. Il n'y a pas de mots pour en marquer l'adorable finesse. Au bord d'un étang dont l'eau dormante occupe les premiers plans, de petits arbres se penchent parmi les broussailles et les herbes humides. De ces feuillages d'un gris argenté, où la claire verdure des saules forme la note dominante, on voit émerger des toits recouverts de tuiles d'un rose pâle. C'est le moulin à la roue tournante, l'humble maisonnette des laveuses, le colombier

1. *Gazette*, 2e période, t. XII, p. 138 et 298.

perché sur des étais tremblotants. Deux petits canots côtoient le charmant rivage. Tout au fond, à gauche, dans la brume lumineuse, un bateau à voiles et le clocher pointu d'une église. L'exécution est attentive et serrée, Van Goyen ne s'étant exalté qu'après l'expiration de cette période intermédiaire qui correspond à la fin de sa jeunesse. A ce moment, il n'a pas encore adopté le monogramme V. G.; il signe en toutes lettres, comme s'il avait besoin de faire connaître son nom. Ce tableau clair est de la plus délicate harmonie; la lumière y sommeille dans des transparences exquises, et cependant la coloration est brillante et bien éveillée. Un Van Goyen avec des tons presque roses, rien n'est plus charmant et rien n'est plus rare.

Pendant les années qui suivirent, le paysagiste chercha la vigueur et élargit sa manœuvre. On le voit bien dans le tableau qui représente, au milieu d'un verger, un paysan penché près d'un puits de structure pittoresque et une femme lavant du linge dans une auge. Des cochons et des poules sont épars sur le terrain, qu'illumine au centre une note un peu jaunissante; au second plan, des arbustes. Les figures sont traitées librement, avec ces hautaines négligences qui sont particulières à Van Goyen et qui révèlent un contemporain de Frans Hals. Les verdures aux feuillages olivâtres se réchauffent, et ce qui frappe ici, c'est une vigueur concentrée et une superbe puissance d'exécution. Ce tableau se classe parmi les chefs-d'œuvre du maître.

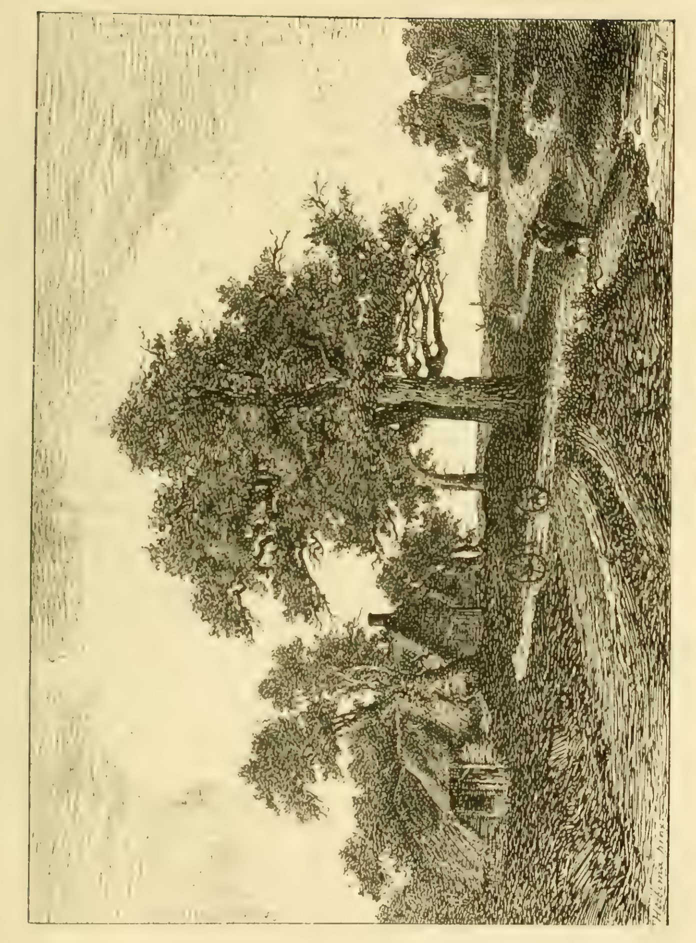
Le troisième Van Goyen est de 1653 et il se rattache à une manière dont on connaît plus d'un spécimen. Le parti pris de la mélodie brune en résume le caractère essentiel, et la chaleur dorée de l'ensemble fait penser à Albert Cuyp et aussi à Rembrandt. C'est un coucher de soleil. A droite, une grande ferme, ou, si l'on veut, une hôtellerie, plantée au bord d'un terrain roux; à gauche, une dépression du sol marque le passage d'un cours d'eau enjambé par un pont rustique. Deux cavaliers près de la maison; groupe de paysans assis. Fond lumineux noyé dans un splendide horizon d'or fondu. Ce magnifique tableau prépare et annonce celui de la collection de M. Sedelmeyer, le *Petit Pont*, qui est, comme on sait, de 1654, et qui a été gravé dans la *Gazette*.

Le Musée d'Augsbourg possède un quatrième Van Goyen. Ce paysage, dont la conservation semble imparfaite, est précisément de l'année que nous venons de dire, 1654. Le moment fut glorieux, mais l'excellent paysagiste a eu çà et là quelques tristesses, et ici ses colorations sont fort assombries. Le motif est suffisamment pittoresque : au centre, une église à deux clochers, autour de laquelle s'abritent de pauvres chaumières. Sur le premier plan, cinq vaches allant chercher fortune. Ce tableau est d'un

brun-noir, sans variété, les tons étant trop passés les uns dans les autres. Visiblement, il a souffert. Nous désirons qu'il ne soit pas compté dans l'œuvre de notre ami. Mais les trois premiers méritaient d'être signalés aux honnêtes gens. Il importe même d'en garder le souvenir. Et comment pourrions-nous oublier jamais le petit paysage de 1636, celui où, dans le silence du lac endormi, on entend, au milieu des feuillages d'un gris verdâtre, monter doucement la fine chanson des toits roses!

Le Musée d'Augsbourg a recueilli un tableau d'un peintre qui n'est pas fréquemment rencontré, Verboom. Il s'agit, bien entendu, d'un maître secondaire; mais il a quelquefois de la verve, il est puissant dans ses colorations surchauffées. Le meilleur paysage de Verboom nous paraît être celui du Musée de Bruxelles, le *Départ pour la chasse*. La signature de ce peintre, un peu mystérieux, est précédée d'un A dans le fac-simile qu'a reproduit le catalogue de M. Édouard Fetis : de là le prénom d'Abraham que lui attribuent certains écrivains. Son nom est quelquefois accompagné des initiales A. H. La biographie de Verboom reste en blanc. D'après Bürger, la *Forêt* du Musée d'Amsterdam, « peinture libre et magistrale », serait datée de 1653 : le paysage de Rotterdam est de 1657. Le *Village entouré d'arbres* et la *Forêt de chênes*, de Dresde, ne paraissent point porter de date. Nous n'en voyons pas non plus au tableau d'Augsbourg, marqué seulement d'un monogramme que nous reproduisons. Sans pouvoir être comparé à celui de Bruxelles, ce paysage montre à quel point se sont mépris ceux qui ont rattaché Verboom à l'école de Jacob Van Ruysdaël. Il n'a pas, comme l'illustre maître, le culte du détail exact, il n'est pas un dessinateur amoureux des arbres et des feuilles. La manière de Verboom tient du décorateur : elle est même par endroits quelque peu lâchée; mais il a des verdures brûlées, des bruns-roux d'une tonalité très-puissante.

L'influence de Ruysdaël est plus visible chez Reinier Van Vries dont les amateurs de l'hôtel Drouot parlent volontiers, mais qui est encore un maître assez énigmatique. Il y a des Vries à Amsterdam (l'*Habitation rustique*), à la Haye (le *Troupeau*), et il y en a sans doute aussi chez d'honorables collectionneurs qui les étudient et les admirent peut-être comme des Ruysdaël. Le maître triomphe ainsi sous un nom d'emprunt, et l'on peut croire en effet que sa signature a été parfois effacée pour donner le change aux acheteurs candides. Je m'étonne néanmoins qu'on puisse s'y laisser prendre. Le tableau du Musée d'Augsbourg, qui a conservé le



L'AUTOMNE, PAR HOBBEMA.

(Musée d'Augsbourg.)

nom du peintre, est parfaitement authentique : il n'est pas le moins du monde de premier ordre. On y devine un Hollandais de la seconde moitié du XVIIe siècle, plus voisin de Decker que de Ruysdaël. Aucun effort de composition : une chaumière dont la toiture se prolonge par une large saillie; trois paysans occupés à ne rien faire, un bouquet de grands arbres; c'est tout. Le dessin est approximatif, surtout dans les délinéations confuses des feuilles et des branches, et l'exécution, d'un esprit un peu incertain, a d'évidentes mollesses. Le tableau reste instructif. Les faux Ruysdaël qu'on nous montre dans les ventes sont probablement des Reinier Van Vries.

R. Vries f

Nous venons de parler de Decker. Augsbourg a deux paysages de ce maître, qui n'est pas assez fort pour passionner beaucoup la critique. Ils sont peu significatifs; mais, comme, à propos de Decker, les dates sont d'une rareté suprême, je ferai remarquer que l'un de ces tableaux est de 1659, c'est-à-dire d'un temps où les paysagistes hollandais n'avaient pas le droit d'être faibles. Decker s'appelait-il Coenraet ou Cornelis? C'est un point délicat. Les quelques lignes que Villot lui a consacrées dans son catalogue du Louvre montrent bien quel était en 1863 le désarroi des plus savants. Depuis lors, il s'est fait sur ce nom un peu de lumière. Cornelis Decker — nous croyons que c'est notre paysagiste — habitait Harlem. Les registres de la gilde de Saint-Luc nous parlent de lui dès 1643. Détail précieux et qui ne doit point surprendre, il était élève de Salomon van Ruysdaël. Il a été enterré à Saint-Bavon le 23 mars 1678[1]. J'ajoute que Decker peignait aussi, mais plus rarement, des figures et des intérieurs. En 1873, on a vendu à l'hôtel Drouot un *Atelier de tisserand* signé *Cornelius Decker*, 1650. Enfin un des plus beaux paysages de Decker est celui du Musée d'Orléans *(C. D. 1657)*. Nous demandons pardon de multiplier ainsi les dates. Il ne sera jamais qu'un médiocre pinacographe, celui qui n'aura pas le courage d'être sec.

Mais c'est assez s'occuper des petits peintres et des petites œuvres. Augsbourg possède un Hobbema d'un accent particulier, un paysage superbe et qui prouve qu'avant d'adopter la manière qu'on lui connaît, celle qui se caractérise volontiers par un coup de soleil jouant sur l'herbe, le maître a eu des heures attristées, des préoccupations austères. Son tableau nous a surpris. Le site choisi par l'artiste n'a aucune prétention au grand style. Au premier plan, sur des terrains d'une colo-

1. Van der Willigen, *les Artistes de Harlem*, 1870, p. 117.

ration vigoureuse, sont jetés quelques fagots. Ces terrains sont coupés par un sentier clair qui descend en pente vers une mare. Au milieu de ce chemin blond, une charrette chargée de bois, et plus près du spectateur, un paysan et une femme, vêtus de brun et de rouge rompu, qui se dirigent vers le petit étang. Ces figures sont rudimentaires et gauches; Hobbema, qui ne connaissait pas encore Lingelbach, les a évidemment peintes lui-même. C'est au second plan que commence le paysage. A gauche, une chaumière entourée de sombres verdures; au centre, deux grands arbres plantés si près l'un de l'autre qu'ils se confondent en une seule masse, et dont les branchages emmêlés et tordus sont admirablement étudiés dans le détail anatomique de la forme et du caractère. Théodore Rousseau en aurait aimé le dessin rigoureux et passionnément exact. Ces deux arbres aux feuillages roux, aux ramures d'un brun-noir, s'enlèvent sur un ciel clair, un ciel à la Ruysdaël. Au fond, la pointe d'un clocher et les ailes inactives d'un moulin.

Dans l'œuvre de Hobbema, ce paysage est exceptionnel. Il a une saveur énergique et volontaire : c'est l'automne des pays du Nord, avec l'accent attristé de l'hiver attendu. Tout y révèle l'effort systématique d'un jeune peintre, qui n'a aucun souci de l'amateur vulgaire et qui travaille avec une ardeur mélancolique pour rendre l'aspect entrevu, l'impression subie. Il y a là comme la révélation d'une situation morale qui n'était pas soupçonnée. Hobbema, on le sait, a eu le malheur de vivre jusqu'en 1709 et il a assisté à la décadence de l'école hollandaise. Il n'est pas de la période naïve. Mais, en présence du paysage, si terriblement sérieux, du Musée d'Augsbourg, on doit reconnaître qu'il a eu, aux temps de sa jeunesse, un certain trouble du cœur et cette sincérité qui, chez les paysagistes, équivaut à une vertu.

L'école flamande n'est pas pour nous arrêter longtemps. Peu ou point de curiosités. La série des Breughel de Velours est intéressante sans doute; presque tous sont datés et celui de 1615 est vraiment d'une finesse exquise, avec la multitude de ses personnages minuscules épars dans la campagne. Mais ce ne sont pas là des choses rares. Le petit tableau de Lucas Van Uden prouve combien le peintre avait été influencé par Rubens. Le paysage de Wildens, qui est de 1640, est une sorte de décoration un peu brutale, une exagération des libres procédés du maître d'Anvers. Le Fyt est charmant (1652). C'est un tableau de petite dimension : un chien, dont on ne voit que la tête intelligente, s'est constitué le gardien de quelques perdrix qu'un chasseur a laissées sur le gazon. Le ton est d'une superbe énergie. Notons encore le portrait d'un peintre de marines attribué à Van Dyck, un bon Van der Meulen, un Abraham

Janssens dans la manière claire, et enfin un tableau, inoffensif d'ailleurs, d'un artiste peu connu, qui a inquiété les faiseurs de dictionnaires, Peter Geysels.

Tout le monde a vu au Musée de Bruxelles une charmante peinture représentant des oiseaux morts, et entre autres un cygne au pied d'une colonnade en ruine. L'exécution est des plus délicates et le plumage du cygne est, dans son genre, une merveille de souplesse. Ce tableau anonyme est attribué à Gysels ou Gysens. Il est certain qu'un Flamand, dont le nom peut se lire sous cette dernière forme, a peint, au XVIIe siècle, du gibier et des oiseaux morts. Nous le savons par une amusante peinture du musée de la Haye, qui est de Gonzalès Coques et qui nous introduit dans l'intérieur d'une galerie de tableaux. C'est un genre que les Franck avaient mis à la mode et que Teniers a illustré. Dans l'étrange composition dont nous parlons, tous les camarades de Gonzalès se sont cotisés pour suspendre aux murailles de ce musée imaginaire de petits tableautins qu'ils ont signés. Le nom de Peter Gysens se lit assez clairement au bas d'un de ces cadres, où l'on voit un lièvre et un héron jetés sur un bloc de pierre près duquel est un fusil avec une gibecière. Ce simulacre de tableau peut authentiquer le tableau réel de Bruxelles.

Ceci établi, je ne suis nullement assuré que le Geysels du Musée d'Augsbourg soit le Gysels ou Gysens, peintre de gibier et d'attirail de chasse. Le tableau de la *Gemälde-Gallerie* est d'une tout autre façon. C'est une peinture sur cuivre, qui représente un marché rustique, une réjouissance populaire à l'entrée d'un village flamand. Elle est signée *P. GEYSELS. 1680*, et elle trahit un imitateur attardé de Breughel de Velours. Quel était ce Geysels? Une note du catalogue du Musée d'Anvers nous l'apprendra. M. Van Lérius a retrouvé notre artiste. Il est né à Anvers en 1621, il est cité comme élève de Jean Boots, il fut reçu maître en 1649 et il est mort en 1690 ou 1691. Descamps, qui le désigne sous le nom de Gyzen, paraît avoir vu quelques-uns de ses tableaux, foires et kermesses villageoises, paysages verts où des figurines enluminées de tons vifs ne se combinent pas toujours harmonieusement avec les fonds. Peu soucieux d'une chronologie qu'il ignorait, l'écrivain français considère Geysels comme un élève de Breughel de Velours, mort en 1625. Il fut seulement son imitateur posthume, et il trouva original de prolonger presque jusqu'à la fin du XVIIe siècle une manière un peu démodée. Les dictionnaires et les catalogues ne font qu'un seul et même maître du copiste de Breughel et du peintre de gibier. Nous croyons à quelque confusion, et nous demandons s'il n'y a pas là un artiste à dédoubler. Nous avouerons d'ailleurs que la question n'est pas d'un

intérêt palpitant, et qu'on peut, sans cesser d'être galant homme, rester indifférent à la solution du problème.

Nous arrêterons ici cette étude sur le Musée d'Augsbourg. Elle est incomplète ; mais il serait imprudent d'aller plus loin. Il n'est pas sûr, en effet, que le lecteur prenne un plaisir extrême à ces petites recherches de biographie exacte, à cet encombrement de millésimes et de monogrammes. De pareils travaux sont d'une lecture malaisée. Il faut se résigner pourtant aux sécheresses de ce style de tabellion. En présence des erreurs dont nos livres sont remplis et des lacunes qui déshonorent les catalogues des plus illustres musées, comment, lorsqu'on rencontre un fait inconnu, ne pas en prendre note au bénéfice des curieux qui partagent votre innocente manie? Le Musée d'Augsbourg est d'ailleurs singulièrement instructif. On y voit, dans leur milieu naturel, dans leur atmosphère morale, quelques-uns de ces maîtres allemands qui, au début du XVIe siècle, parlèrent avec tant d'accent un langage, un peu barbare peut-être, mais si émouvant et si convaincu. On y rencontre, à côté de curiosités d'une rare saveur, certains Hollandais qu'on croit connaître et qui ont cependant à faire au visiteur charmé plus d'une confidence imprévue. On y apprend bien des choses encore, une entre autres qui a son prix — l'humilité. On entre à la *Gemälde-Gallerie* avec les désinvoltures triomphantes d'un critique parisien qui est dans le secret des dieux ; on en sort, l'oreille un peu basse, avec cette conviction utilement amère qu'on ne sait pas son métier.

PAUL MANTZ.



LES DERNIERS

TRAVAUX DE PEINTURE DÉCORATIVE

A PARIS

(PREMIER ARTICLE.)



voir l'affluence des visiteurs qui se pressent tous les ans au Salon de peinture, l'on pourrait croire que les beaux-arts sont devenus l'objet d'un goût général, sinon d'une passion universelle. Je n'ai pas l'intention de détruire cette croyance ou cette illusion, mais je soupçonne une curiosité frivole d'être la principale cause de cet empressement que met le public à visiter les salles des Expositions annuelles. Dans la distraction que l'on recherche, l'Art proprement dit joue un rôle bien restreint; ce qui intéresse, c'est la représentation de ces drames tourmentés ou de ces anecdotes finement décrites, dont on trouve l'explication dans le livret. Quel plaisir de regarder ces silhouettes vives et amusantes, ces types étudiés avec esprit et rendus avec verve, ces scènes intimes racontées par un pinceau spirituel! Joignez à cela la variété des costumes, l'éclat des couleurs, la diversité des sujets; et vous me permettrez de dire que bien des personnes vont voir les tableaux exposés, comme les enfants regardent les images.

Si cette assertion n'est pas exacte, je demanderai alors la cause véritable de cette indifférence, dont la peinture décorative est la victime aujourd'hui. Se presse-t-on dans un monument où des travaux de décoration viennent d'être terminés? Parle-t-on de l'œuvre nouvelle autre part que

chez les artistes, et le public, qui ne va pas la voir, soupçonne même-t-il souvent son existence? Lorsqu'il enlève son échafaudage, l'artiste est bien heureux s'il entend un léger mouvement d'attention se réveiller autour de lui. Alors les journaux bien informés lui consacrent, les uns quelques lignes, les autres une ou deux colonnes; alors quelques visiteurs tentent le pèlerinage... Puis tout est dit, et l'oubli se fait. La peinture cesse en quelque sorte d'être une œuvre d'art pour devenir une partie et comme un accessoire du monument pour lequel elle a été exécutée. — Dans un palais de justice, ni les magistrats ni les jurés ne songent à regarder le plafond de la salle des assises; au théâtre, le principal intérêt est sur la scène, et il est évident que, dans les églises, la plupart des fidèles, satisfaits de ne pas trouver les murs blancs et nus, s'occupent des peintures moins au point de vue artistique qu'au point de vue religieux.

Cet état de choses est d'autant plus malheureux qu'il est en quelque sorte inévitable pour le peintre du genre décoratif. Celui-ci, en effet, ne doit pas exposer son œuvre au Salon annuel; au risque de commettre une déplorable erreur, il s'interdira de paraître à cette exhibition si flatteuse et si encourageante. Le travail décoratif, spécialement conçu pour une place désignée à l'avance, doit être en harmonie de composition et de couleur avec l'édifice qui va le recevoir; sous la blanche lumière des salles éclairées par en haut, à côté des cadres d'or, il n'est plus dans son milieu et ne saurait être sainement ni sérieusement jugé. — Combien n'a-t-on pas vu d'artistes qui, jaloux des faveurs du public et voulant faire servir leur œuvre à deux fins, déguisaient pour ainsi dire un fragment décoratif en tableau? Puis, quand le moment de mettre en place était venu, ils étaient obligés de reconnaître leur erreur; la tonalité générale qui avait paru ferme devenait tellement sombre et noire que la composition n'était presque plus visible : le désir d'un succès éphémère avait compromis à jamais le mérite de l'œuvre.

Ces infortunes diverses ne sont pas les seules dont la peinture décorative ait à se plaindre. Cette branche de l'art est devenue presque un monopole pour l'État, et il faut avouer que celui-ci ne couvre pas d'or ses artistes. Sans critiquer personne, je le dis hautement, ses rétributions sont parfois dérisoires, surtout quand on pense qu'un tableau de genre, quarante fois plus petit, est souvent payé par un particulier vingt fois plus que la peinture d'un plafond ou d'une chapelle.

Il faut aussi accuser le goût du jour : le temps n'est plus des décorations somptueuses des palais italiens. Une longue galerie de tableaux divers flatte mieux l'amour-propre et se trouve plus en rapport avec

nos demeures, notre existence et nos mœurs. Et cependant la peinture décorative est l'art élevé des Michel-Ange, des Raphaël, des Véronèse, des Rubens et de tous les maîtres aux époques grandes. La défaveur incontestable où elle est tombée aujourd'hui est-elle juste? Il est inutile de répondre à cette question. En publiant cette revue succincte de la peinture décorative, la *Gazette* croit être utile à ces vaillants artistes, qui n'ont pas toujours recueilli pour leurs œuvres une notoriété égale au mérite de celles-ci.

Mais le champ qui s'ouvre devant moi est trop vaste pour que, tout d'abord, je ne m'impose pas des limites; aussi n'étudierai-je que les décorations de monuments exécutés dans ces dernières années seulement. Les artistes dont je ne parlerai pas me pardonneront mon silence; j'espère d'ailleurs les retrouver une autre fois et signaler leurs œuvres en même temps que leurs succès.

II.

ÉGLISE DE LA TRINITÉ.

MM. BARRIAS, FRANÇAIS, LAUGÉE, LECOMTE-DUNOÜY, THIRION.

C'est à l'église de la Trinité que l'ensemble décoratif le plus complet a été terminé dans ces derniers temps. Huit chapelles ont reçu des peintures. Les surfaces à décorer dans chacune d'elles étaient le mur sur lequel s'appuie l'autel et le mur opposé; chaque artiste avait donc à exécuter deux grandes compositions se faisant face.

La chapelle consacrée à sainte Geneviève a été confiée à M. Félix Barrias. Comme sujet de la première partie, le peintre a choisi le triomphant épisode du retour de la sainte dans Paris assiégé. Après avoir été à Troyes chercher des vivres, sainte Geneviève, au milieu de l'enthousiasme du peuple, rentre dans la cité que menaçait la famine. Debout sur une barque qui glisse sur la Seine, la patronne de Paris, en robe blanche, les épaules couvertes d'un manteau bleu, s'avance, lentement traînée par des hommes demi-nus, vigoureux et musclés, que l'eau baigne jusqu'à la ceinture. Derrière, des bateaux chargés de vivres, amarrés les uns aux autres, se perdent dans la perspective, par un raccourci un peu obscur peut-être. Au-dessus, sur un pont qui s'étend dans le lointain, une procession passe; à gauche de la sainte, la multitude accourue témoigne sa reconnaissance. Hommes, femmes et enfants se livrent à la joie; les uns lèvent les bras au ciel, les autres baisent la robe de la libératrice,

d'autres encore, à genoux, remercient Dieu; et, tout en haut, dans le demi-cercle qui termine la composition, apparaît un ange qui passe,



SAINTE GENEVIÈVE, PAR M. BARRIAS.

(Fragment d'une peinture de la Trinité, dessin de l'artiste.)

les grandes ailes azurées étendues, joignant les mains comme ravi du spectacle.

L'allégresse de cette foule, qui, se croyant perdue, se voit sauvée, est exprimée d'une façon vive et intéressante; mais à côté de l'impression

de joie rendue, un autre sentiment se dégage : c'est celui du respect et de l'amour de la sainte pour le Dieu qui a conduit ses pas. Si la main gauche de Geneviève tend aux affamés le pain, gage du succès de l'entreprise, sa main droite levée désigne le ciel, comme pour montrer la Toute-Puissance vers laquelle doit monter la reconnaissance publique. Ici se fait entendre la grande note religieuse nécessaire à toute composition d'église. La figure principale de la sainte est d'un caractère élevé; les lignes de la silhouette générale sont simples et belles; mais ce que je ne saurais trop louer, et ce qui m'a séduit tout d'abord, c'est la qualité de couleur du fond et de toute la partie droite de la décoration. Cette population d'hommes aux longs cheveux blonds, cette foule vêtue d'étoffes variées, groupée le long des flots bleus de la Seine, puis comme perdue dans la vapeur de l'éloignement la procession qui passe là-bas avec son dais, ses crucifix et ses habits sacerdotaux, tout cela est fondu dans une tonalité blonde, infinie et charmante qui fait penser aux demi-teintes claires d'une belle fresque ancienne.

Sur le mur opposé de la chapelle, l'artiste a retracé la légende d'après laquelle la châsse contenant les restes de sainte Geneviève opérait des guérisons miraculeuses. On voit s'ouvrir l'intérieur d'une basilique ancienne, avec sa voûte d'or, son fond de mosaïque primitive, les points lumineux de ses cierges et tout l'éclat de ses lueurs ardentes. Ici le peintre nous fait penser à Saint-Marc, et l'on a devant les yeux quelque chose de cet universel étincellement doré dont resplendit le monument de Venise. Au centre de la composition rayonne la châsse magnifique entourée d'une grille légère contre laquelle les croyants se pressent et prient.

En premier plan une femme couchée sur une sorte de litière, le corps à demi soulevé par un effort, étend les bras vers les reliques saintes dans une attitude suppliante. A droite et à gauche l'on sent qu'une même pensée fait mouvoir les personnages. Ici une main allongée approche de la châsse un linge qui, porté par le malade, va lui rendre la santé. Là un pèlerin allume un cierge, d'un autre côté une femme soulève son enfant au maillot afin qu'il soit purifié par le contact sacré. Malgré le nombre des personnages, toutes les attitudes sont si bien étudiées en vue de l'action commune que le sujet se laisse facilement comprendre.

Tout en haut, au milieu de la voûte d'or, la sainte, à genoux sur un nuage, la tête couronnée de roses blanches, semble répéter à Dieu les prières qui s'élèvent vers elle. Je dois dire que cette figure m'est moins agréable à contempler que les autres. Je lui reprocherai comme une

sorte de raideur; elle n'a en outre ni le mystère un peu vague d'une apparition, ni la franche silhouette d'un corps de femme qui se dessinerait sous les draperies tombantes. Les plis de sa robe blanche descendent si droit autour d'elle, qu'il faut appeler la réflexion pour comprendre que la sainte est à genoux.

Cette critique faite, je m'empresserai de signaler en passant les fleurs qui jonchent le sol de l'église. Elles sont d'une exécution amusante et d'un ton charmant; elles donnent l'impression de cette fraîcheur mouillée qu'ont les roses récemment cueillies.

En somme, la décoration de la chapelle de Sainte-Geneviève, à la Trinité, est une œuvre excellente, très-digne d'un artiste qui s'est toujours distingué par une exécution sévère, une imagination heureuse et une facile conception des ensembles.

Peintre de style, M. Félix Barrias n'a ni la solennité ni la froideur de ceux qui d'ordinaire réclament ce titre ; très-soucieux de la dignité de son art il n'a jamais, en ces temps de peinture facile, fait de compromis avec le goût du jour, et c'est pour cela que dans tout essai sur l'art décoratif son nom est écrit à l'avance.

Chapelle des Baptêmes. — C'est une haute personnalité artistique, un maître de notre École de paysage que l'administration a eu l'heureuse idée de choisir pour décorer la chapelle des Baptêmes. Cette décoration est, je crois, le premier essai de M. Français en ce genre. Du reste, le sujet semblait fait pour tenter le peintre : deux grands paysages à créer, et parmi ceux-ci le *Paradis terrestre*, c'est-à-dire toute la poésie de la nature naissante à travers laquelle pouvait planer, ailes déployées, l'imagination d'un artiste. Quel attrait pour M. Français et pour nous quelle bonne fortune!

La première partie représente donc Adam et Ève chassés par l'ange. En les regardant ici, on éprouve plus de pitié pour eux qu'on ne le fait à la lecture de l'Ancien Testament; c'est que l'Ancien Testament ne décrit pas comme M. Français tous les délices du séjour qu'ils ont dû quitter.

La composition c'est le paysage ; c'est lui qui intéresse d'abord et captive ensuite par son ordonnance magistrale, par sa majesté tranquille et calme, par la poésie de ses percées de lumière et par la perspective de ses horizons lointains. En vérité, comment décrire tout cela, si ce n'est en analysant sèchement ce qui se présente si bien dans l'ensemble radieux de cette floraison magnifique.

A droite, un figuier pousse ses fortes ramures aux lignes brisées et pittoresques; à gauche, un autre arbre élève son immense bouquet de

feuillages. Le premier plan se pare de plantes exotiques qui paraissent d'un vert foncé sous l'ombre qui les enveloppe.

Un rayon de soleil, ou plutôt une lueur rayonnante venue obliquement de gauche, éclaire le milieu du paysage et vient mourir sur la tête et les épaules d'Adam qu'elle tache de notes de lumière. L'ange apparaît à gauche le bras étendu, droit, brandissant son glaive de feu. Comme il tourne, de même qu'Adam et Ève, le dos à la lueur, son visage et tout le devant de son corps sont dans la demi-teinte. La lumière vient jouer seulement sur le revers de ses ailes, dans les plis saillants de sa robe et sur une partie de ses bras. Cette figure, je dois l'avouer, n'est ni aérienne ni humaine, elle ne vole pas et semble ne pas toucher terre. Les jambes disparaissent dans une sorte de courbe masquée par une touffe de verdure.

Derrière, le paysage s'étend vigoureux et puissant dans la fière indépendance de sa nature vierge, avec ses ruisseaux d'eau jaillissante, ses lianes entrelacées, ses oiseaux voltigeants et perdus au milieu de cette végétation, leur domaine. Au fond et vers la droite, l'horizon s'entr'ouvre et l'on aperçoit dans la perspective bleuâtre des cimes noyées de vapeur.

Le paysage dans lequel se passe le *Baptême du Christ* est d'un sentiment tout différent. Ici la nature paraît riante, gracieuse et en quelque sorte plus humaine, trop humaine peut-être. Est-ce à dire qu'elle conviendrait mieux à une scène d'idylle qu'à une cérémonie religieuse? Peut-être; et à ce propos, je voudrais savoir si la vallée du Jourdain n'avait pas un caractère plus sévère, plus solennel, plus particulièrement grandiose. Est-ce donc à tort aussi que ce nom de Palestine éveille en nous l'idée d'une de ces fêtes de lumière resplendissante sous un grand ciel d'azur foncé et baignant des horizons clairs, infinis et limpides? Je ne sais, mais si le paysage du *Baptême* manque de vérité ou de couleur locale, l'ensemble de la composition est plein de charme. Le Christ, presque nu, les bras croisés sur sa poitrine, le front légèrement baissé, se tient au milieu du fleuve; à côté, saint Jean-Baptiste, debout sur une roche, laisse tomber d'une coquille quelques gouttes d'eau sur la tête de Jésus. A droite un arbre présente ses branches touffues qui s'inclinent vers la gauche en formant un dais de verdure; en dessous, un patriarche à la barbe blanche, vêtu de rouge, est assis et se retourne à demi vers un charmant groupe de femmes, d'enfants et de jeunes gens. Toute la partie dont je viens de parler est dans la pénombre : par un procédé que j'ai déjà signalé dans la composition du Paradis terrestre, quelques touches lumineuses, posées sur les épaules du Christ et de saint Jean, viennent çà et là réveiller les demi-teintes du premier plan. Ici encore

comme en face le fond s'éclaire; dans la lumière dorée, une jeune fille se penche sur un jeune homme, et semble comme la vision lointaine d'une idylle amoureuse. A l'horizon les montagnes se lèvent, entre-croisant leurs lignes noyées dans des finesses de ton exquises.



LE BAPTÊME DU CHRIST, PAR M. FRANÇAIS.

(Dessin de l'artiste, d'après une peinture de la Trinité.)

Quand on regarde dans son ensemble la décoration de la chapelle des Baptêmes, après avoir admiré la main du maître dans l'ordonnance des paysages, il est une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire :

c'est que, sans exception, les têtes des personnages, et les personnages eux-mêmes sont dans l'ombre ; ce parti pris donne aux figures une monotonie et une tristesse de tons à coup sûr regrettables. Tout à l'heure je disais que M. Français s'était plu à ensoleiller ses fonds et à baigner de demi-teintes ses premiers plans ; l'effet (comme tous les effets d'ailleurs sous le pinceau de l'artiste) était attrayant, mais pourquoi l'avoir érigé en système décoratif? Si je ne me trompe, le peintre s'est préoccupé de rendre l'impression causée par le nu en plein air : de là ces reflets légèrement bleuâtres qui semblent passer sur les chairs d'Adam et d'Ève. Cette préoccupation, intéressante dans un tableau, est très-digne d'un artiste que la nature enchante, mais ici elle ne saurait avoir sa raison d'être : le rendu d'un phénomène particulier n'est pas du domaine de l'art décoratif. Plus que tous les autres arts, celui-ci vit d'invention, de fiction même, et dans les lois qui lui sont propres, la vérité n'obtient qu'une place secondaire.

Je formule ces idées sans crainte, parce que dans ma conviction la critique peut s'adresser librement et en toute franchise à M. Français ; aussi bien, l'occasion est rare pour elle, quand il s'agit de cet artiste, de ne pas admirer toujours.

Quoi qu'il en soit, par la décoration de la chapelle des Baptêmes, l'église de la Trinité a gagné deux belles œuvres du maître ; elle doit en être d'autant plus fière qu'elle est, jusqu'à présent, le seul monument qui ait eu cet honneur.

Chapelle Saint-Denis. — Le *Martyre de saint Denis* est un drame que M. Laugée a représenté plein d'action, mouvementé, terrible. De même qu'une page d'histoire, il intéresse et captive : voilà l'impression première qui se dégage de cette peinture. Quant aux qualités qu'une étude plus approfondie fait découvrir, elles peuvent se résumer ainsi : pureté de dessin, fermeté de lignes, clarté de mise en scène, richesse d'un coloris soutenu sans défaillances.

Saint Denis, revêtu de ses habits sacerdotaux, se tient à genoux près du billot rougi de sang. Son attitude est celle de l'invocation suprême. Ses bras levés prennent le ciel à témoin de la foi ardente qui l'anime et du crime qui va s'accomplir. Exaspéré de cette fermeté inébranlable, le prêtre flamine se penche sur le martyr, et le somme d'adorer le dieu dont la statue de bronze se dresse à côté et préside aux exécutions sanglantes. La colère se peint sur la face bouffie de ce romain de la décadence. Le geste est violent, emporté, brutal ; on sent que la fureur secoue sous ses draperies blanches les formes épaisses de ce corps alourdi par la débauche... Cette figure est d'un mouvement extraordinaire et d'une

étonnante vérité d'expression. La tête a un caractère de bestialité cruelle qui fait vaguement penser à Vitellius. Derrière l'idole gisent les cadavres de deux saints décapités : Rustique et Éleuthère. Puis les yeux s'élèvent et l'on aperçoit siégeant sur une sorte de trône le préteur ou le proconsul vêtu de rouge. Plus haut encore deux autres personnages sont assis, et alentour la foule se penche, agitée et hurlante, sur la scène horrible qui se passe au-dessous d'elle. Cependant, du haut de son siége, le préteur fait le signe fatal au bourreau qui, placé dans le coin à gauche, le regarde et attend. Je reprocherai à ce bourreau de manquer de simplicité dans son attitude, il ressemble à un figurant de drame; gravement assis, la jambe droite repliée et croisée sur le genou gauche, il soutient sa tête d'une main, tandis que l'autre, le bras allongé, s'appuie magistralement sur le manche de la grande hache dont le fer repose à terre. Cette figure en outre ne suffit pas pour équilibrer la composition, qui me semble pencher un peu vers la gauche. En effet, par suite du groupement des personnages, une ligne oblique se trouve décrite qui, ayant le proconsul à son sommet, s'incline vers le prêtre païen pour se terminer avec l'évêque reculé plus à gauche encore... En vérité, j'ai tort de signaler ces imperfections qui s'oublient vite quand on considère l'ensemble de cette peinture où des qualités de premier ordre abondent, mais j'ai parlé en toute liberté pour avoir le droit de dire le bien que je pense de la seconde partie de l'œuvre de M. Laugée.

Voici maintenant un type excellent de peinture décorative, et il importe de constater que le peintre avait à lutter contre une difficulté très-sérieuse dont il est sorti à son honneur. Il s'agissait de représenter saint Denis mort, marchant en tenant sa tête dans ses mains, conformément à la croyance que la naïveté populaire a érigée en légende. Une pareille entreprise était, on le voit, dangereuse et pouvait prêter au ridicule. Mais M. Laugée ne s'est pas laissé décontenancer et a appelé à son aide son imagination d'artiste. Sur une prairie verte émaillée de fleurs, quatre anges s'avancent revêtus de robes azurées et soutenant les quatre coins d'un dais magnifique. Au milieu d'eux marche saint Denis portant dans ses mains sa tête qu'entoure une auréole d'or, tandis que, par l'effet d'un miracle, ou pour mieux dire grâce à l'invention du peintre, une ombre diaphane remplace sur le cou du martyr la tête absente. Il faut voir le mouvement radieux qui emporte le céleste cortége : c'est au son d'une musique rhythmée et aérienne qu'il semble prendre sa marche triomphale. La démarche du saint est superbe de noblesse, de majesté et de grandeur. C'est bien là l'entrée du juste dans le séjour des élus.

Il convient de remarquer que la simplicité est le caractère de cette

composition en même temps qu'elle en est le charme. Quoi de moins cherché que l'attitude du saint et des quatre anges? Leur mouvement est un, et pour ainsi dire simultané; une même pensée les conduit vers un but commun, et cependant on ne peut trouver trace ni de monotonie ni de confusion. Chaque personnage a son maintien particulier et son allure distincte.

Ai-je besoin de dire qu'en visitant pour la première fois la chapelle de Saint-Denis, si j'ai éprouvé du plaisir, je n'ai ressenti aucune surprise à la vue de cette décoration? je savais en effet que M. Laugée en était l'auteur. Par le caractère de son talent, cet artiste a conquis la réputation; son éloge n'est plus à faire ici, c'est dans les monuments qu'il a décorés qu'il faut le lire, parce qu'il est écrit en grands caractères.

Chapelle Saint-Vincent-de-Paul. — Je ne m'arrêterai pas longtemps devant la chapelle Saint-Vincent-de-Paul, d'abord parce qu'elle n'est pas terminée; la seconde partie manque; ensuite parce que la première a été exposée au Salon de 1876 et qu'il en a été rendu compte aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Mais en tant qu'œuvre destinée à un monument, le *Saint-Vincent-de-Paul* de M. Lecomte-Dunouy m'appartient et je demanderai la permission d'en dire deux mots. La voilà donc placée dans son milieu cette peinture dont nous avons tous constaté au Salon les très-réelles qualités d'exécution et d'invention! Ici, à travers le jour mystérieux et assombri des vitraux, j'ai de la peine à la reconnaître, et même, le dirai-je, à la voir. Elle est tellement poussée au noir, que je distingue difficilement les personnages entassés les uns sur les autres; n'est-ce pas là un déplorable exemple d'une erreur fatale? L'artiste, confiant en lui-même, a travaillé dans son atelier. Qu'y a-t-il fait? un tableau, non une œuvre décorative. Le tableau a eu un succès mérité au Salon. Placé à la Trinité, il est enseveli dans ses ombres comme sous un drap noir, et cependant le peintre n'a pas démenti l'idée que l'on avait de son talent; mais le décorateur s'est trompé... hélas! et d'une manière irréparable.

Chapelle Saint-Joseph. — L'éloge est la joie du critique : je m'empresse donc de parler de la Chapelle peinte par M. Eugène Thirion. L'œuvre, essentiellement décorative, plaît par son caractère vraiment personnel, par les silhouettes hardiment décrites de chaque personnage et surtout par l'harmonie de ses colorations puissantes.

La première partie représente le songe de saint Joseph. Le saint, revêtu d'une robe jaune, est étendu sur son lit et dort. A côté de lui l'ange apparaît brillant de lumière; derrière, l'ombre s'étend noirâtre et, tout au fond, on aperçoit à la clarté indécise d'une lueur, le groupe



SAINT DENIS, PEINTURE DE M. LAUGÉE A LA TRINITÉ.

(Dessin de l'artiste.)

de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Voilà toute la composition. A vrai dire, Joseph et l'ange placés au premier plan sont les seuls personnages, le reste n'est qu'un accompagnement, une note de lumière mise là pour réveiller les ténèbres environnantes. D'aucuns prétendent que ce parti décoratif est par trop simple. Je ne crois pas le reproche fondé, du moins je n'ai pas cette impression; par le fait, l'artiste a su éviter les trous et les vides dans l'agencement de sa composition. Devait-il d'ailleurs introduire plus de personnages que ne le comportait le sujet? L'espace qu'il avait à décorer n'était pas assez élevé pour lui permettre d'entr'ouvrir le ciel et d'évoquer une vision séraphique. M. Thirion n'a pas voulu charger sa décoration, et à défaut du nombre il nous a donné la qualité. Le saint Joseph étendu sur son lit a une grande tournure, il dort profondément; son lourd sommeil est celui d'un homme accablé de la fatigue du jour. Quant à l'ange, j'aime ce corps long et fin aux élégances d'éphèbe; ses grandes ailes relevées en l'air le font descendre doucement avec cette simplicité naturelle aux êtres supérieurs.

Depuis les époques primitives de l'art jusqu'à nos jours, combien de peintres, sans distinction d'école, ont exercé leur imagination à représenter des Sainte Famille! Venu, non certainement en dernier, mais à la suite d'innombrables devanciers, M. Thirion a su être original encore et rester personnel. C'est là, du reste, le moindre des éloges que je ferai de sa peinture. Au milieu d'un paysage fertile dans lequel les arbres présentent un fond de verdure, saint Joseph, debout dans les longs plis tombants d'une robe jaune, serre doucement le bras de l'Enfant divin, tandis que son autre main entoure par derrière la petite taille. Jésus, placé au milieu de la composition dont il est l'âme, se tient droit sur une pierre qui forme piédestal. Sa tête blonde se détache sur une auréole lumineuse, son bras s'élève dans un mouvement enfantin et charmant. A gauche, Marie vêtue de rouge et de bleu est assise et se retourne à demi pour regarder l'Enfant dans sa grâce et sa beauté. Le visage de la Vierge se présente en profil perdu, on ne peut distinguer ses traits, mais son attitude ne laisse aucun doute sur la nature de la contemplation où son esprit se perd. Sa main droite tient le fuseau abandonné et la main gauche s'appuie d'une manière distraite sur le roc où elle est assise. Ravie du spectacle qu'elle a devant les yeux, elle a interrompu son travail. Cette figure est excellente de silhouette, de dessin et de couleur. Les lignes en sont belles et pures; les tons des vêtements ont un éclat doux et une harmonie charmante. Au-dessus de la Sainte Famille, dans les branches des arbres, des anges voltigent. Je reprocherai à ces anges leurs faux airs de Cupidons. Les bras potelés semblent faits pour tendre

l'arc et lancer la flèche, plutôt que pour porter la croix; leurs cheveux frisés, leurs fossettes et leurs mines gracieuses les font prendre pour



SAINTE FAMILLE, PEINTURE DE M. THIRION A LA TRINITÉ.

(Croquis de l'artiste.)

des petits Amours. Ces enfants profanes de la mythologie n'ont pas le caractère sacré. Ah! si M. Thirion avait pu pénétrer cette peinture d'un sentiment religieux plus réel, quelle œuvre il aurait faite! Mais le

temps n'est plus de ces dévotions profondes et de ces ferveurs ardentes, comme celles qui inspiraient les peintres du XIV[e] et du XV[e] siècle ! Il faut être de son temps d'ailleurs, et à quoi bon récriminer? Le sentiment qui domine dans cette *Sainte Famille*, c'est un sentiment de calme et de paix parfaite. Les attitudes sont tranquilles et sereines; rien ne trouble les âmes de Marie et de saint Joseph, qui, tout entiers au bonheur présent, oublient les menaces de l'avenir.

M. Thirion est un artiste jeune encore, mais dont la réputation semble ancienne. Ce n'est pas lui qu'on peut accuser de suivre les chemins rebattus; il est en train de se frayer une voie. Il cherche la couleur et il la trouve, sans dédaigner le style. Je suis sûr qu'il professe pour Delacroix une vive admiration, mais je vois aussi qu'il met en pratique cette vérité éternelle si noblement exprimée : le dessin, c'est la probité de l'art!

III.

ÉGLISE SAINT-SULPICE

M. LANDELLE.

Chapelle Saint-Joseph. — Nous voici dans l'église Saint-Sulpice et devant un autre saint Joseph; après M. Thirion, M. Landelle. Ai-je besoin de dire que le rapprochement est purement fortuit, car entre la facture ferme et franche du premier, et la morbidesse élégante et molle du second, aucune comparaison ne peut trouver place? Le sujet, d'ailleurs, a été traité différemment. Puis, le domaine de l'art est si vaste qu'on est toujours sûr, guidé par de tels artistes, de voir se lever devant soi de nouveaux horizons. Ceci dit, oublions M. Thirion.

Sur le mur qui se trouve à la droite du visiteur, lorsque celui-ci pénètre dans la chapelle, M. Landelle a représenté le *Songe de saint Joseph*. Assis sur un escabeau, le saint s'abandonne au sommeil; le haut de son corps est appuyé sur l'établi de menuisier, tandis que sa main soutient sa tête assoupie. Derrière lui, mais sur le même plan, l'ange apparaît en sa blancheur céleste; il se penche sur l'endormi dans une attitude empreinte d'une respectueuse réserve, et lui touche l'épaule d'une main, tandis que de l'autre il lui montre la céleste vision que le spectateur aperçoit dans la partie supérieure de la décoration, et qui est l'objet même du rêve dans lequel est plongé l'esprit de saint Joseph. A quelques pas gît sur le sol une branche de lis fleurie, symbole de chasteté; et tout au fond à gauche, dans un réduit modeste et plein



FRAGMENT DE LA MORT DE SAINT JOSEPH, PEINTURE DE M. LANDELLE A SAINT-SULPICE.

(Dessin de l'artiste.)

d'ombre, on distingue un lit auprès duquel une lampe donne sa note de lumière.

Levons maintenant les yeux pour contempler la scène qui se déroule dans les cieux entr'ouverts : la Vierge Marie, vêtue des couleurs consacrées, drapée de bleu et de rouge, est assise sur des nuages aux teintes légèrement grisâtres; elle tient Jésus dans ses bras et se tourne à droite vers un ange qui présente un calice à l'Enfant divin; celui-ci allonge les bras comme pour le prendre : cependant à gauche un autre ange tend une couronne d'épines. Derrière, l'horizon monte, se parant de reflets d'or; et tout en haut, dans la vapeur ardente, trois séraphins emportés par un vol rapide passent, portant la croix sur leurs dos ailés, puis s'enfuient dans la perspective comme si cette vision funèbre à peine entrevue devait disparaître et s'évanouir, pour ne pas laisser subsister devant l'Enfant souriant et rose le spectacle d'une aussi tragique douleur.

Toute cette partie de la composition est très-réussie, tant au point de vue de l'agencement des groupes qu'au point de vue de l'effet obtenu par cette harmonie douce, claire, presque transparente qui idéalise les personnages et leur donne la sérénité naturelle aux habitants des régions supérieures. Mais cette poésie des anges n'est-elle pas coupable de faire paraître un peu prosaïque le saint Joseph endormi? Et c'est en raison de ce contraste, du moins je veux le croire, que l'époux de Marie semble manquer d'élévation et de noblesse dans ses traits et dans son attitude.

La *Mort de saint Joseph* est le second sujet de la décoration de la chapelle. Vêtu d'une robe de bure, couché sur un lit que recouvre un voile blanc, le saint, déjà raidi par l'approche de la mort, est sur le point d'expirer. Marie, à genoux sur le premier plan, tourne le dos au spectateur et tient serrée la main du moribond. Celui-ci met sa main droite dans celle de Jésus qui, debout, de l'autre côté du lit, dans les longs plis de sa tunique blanche aux ombres grises, s'abandonne au recueillement et à la tristesse. A gauche, deux femmes agenouillées, en second plan, se détachent du fond noirâtre. Cette composition, honorablement conçue et exécutée, échapperait tout entière à la critique, si la figure de la Vierge n'était d'une silhouette presque confuse et lourde. Le regard est tout d'abord attiré par la note bleue de la robe qui donne l'expression d'une tache sans forme et sans intérêt.

L'artiste s'est tout naturellement servi du parti décoratif qu'il avait employé dans son premier ensemble. Les yeux du mourant s'ouvrent à demi et entrevoient le séjour des bienheureux. Au milieu des nuées blanches qui ont envahi la chambre mortuaire, un ange se précipite,

les ailes étendues, les deux bras ouverts : il vient cueillir l'âme du juste sur ses lèvres expirantes, afin de la ramener dans ces sphères radieuses qui s'étendent là-haut, et à travers lesquelles s'envolent les chérubins aux robes d'un bleu doux et pâle. Dans les mains de l'un d'eux au plus haut de la gloire d'or, un lis s'épanouit. C'est une apothéose.

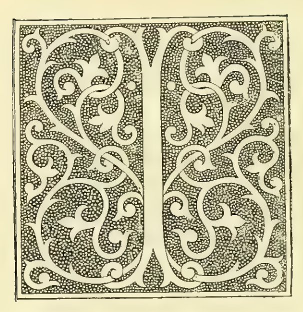
Si, entraîné par la sympathie que l'artiste inspire, on disait que la décoration de la chapelle de saint Joseph est une œuvre de premier ordre, on pourrait être accusé d'enthousiasme irréfléchi, mais il serait injuste de n'y voir qu'une de ces productions qui se tiennent en équilibre entre le dénigrement et l'éloge. M. Landelle, que le public des Salons connaît si bien, a voulu se faire apprécier sur une scène plus vaste. Sans être présomptueux il avait le droit de tenter l'épreuve, comme il a maintenant le devoir de la recommencer. Le peintre charmant des Fellahs et des Mauresques a quitté un beau jour la galerie déjà longue de ses Beautés orientales; il a élevé son art en gravissant les marches de l'église. Ce serait de l'exigence que de lui demander de déserter à tout jamais le sérail voluptueux qu'il a créé et peuplé; mais maintenant qu'il a pénétré dans le temple, il se doit à lui-même d'y revenir pour travailler et pour épurer son talent profane. Son nom, il est vrai, n'en sera pas plus célèbre, mais il le sera plus longtemps.

ROGER BALLU.

(*La suite prochainement.*)



ALFRED STEVENS



L y a dans la demeure du peintre, rue des Martyrs, un coin enchanté où sommeille la Chimère ; la lumière y filtre de minces filets jaunes à travers des rideaux de soie lamés d'or, et doucement, comme une fée toucherait aux objets du bout de ses doigts, cette lumière effleure dans l'ombre des nacres, des ivoires, des bronzes, des cuivres au ton de soleil couchant, de grandes plaques laquées où s'épanouissent les fleurs mystiques du Japon. Des tremblotements de lueurs signalent au fond des étagères la présence des coupes en onyx et des bijoux précieux ; sur le bord des coffrets dansent des bluettes ; des griffes de feu raient par endroits les parois, et l'on croit voir monter des cassolettes de légères banderoles de fumée, comme dans un lieu sacré. Là vit un peuple énigmatique. Ce que le Japon a contourné de formes rares et bizarres prend son vol par la chambre, avec l'aile des oiseaux bleus ou se tord, dans les replis des dragons, avec des gueules, des ongles, d'étranges silhouettes griffues. Le long des vases s'enroulent des rameaux flexibles, chargés de fleurs éclatantes qui mêlent entre elles la rose à la jonquille et l'émeraude à la turquoise, dans des gammes riantes comme l'aspect d'un jardin sous la clarté d'un matin de mai ; les paravents à leur tour allument leurs gerbes constellées d'or sur des fonds d'outremer ; puis le flot s'épanche sur les murs, sur les tapis, dans les rideaux bariolés de calices d'argent, de grappes vermeilles, de beaux fruits couleur de sang.

Des hérons, glacés d'azur, posent immobiles au milieu de ces radieux paysages, comme s'ils en étaient les gardiens, et dans des chemins



DESSIN DE M. ALFRED STEVENS.

(Reproduit en fac-simile par M. Gillot)

poudrés de sable blanc, de belles créatures, ployant leurs corps minces, balancent des robes étoilées comme le firmament.

C'est l'enchantement qui commence : vous le verrez se continuer tout à l'heure sous la forme des femmes de ce temps; mais dès le premier

pas, la vision est significative; la fille d'Ève, parée des vêtements de la fille de Ko-Hi, vous présente sur le seuil la coupe d'or de sa beauté.

Aussi n'ai-je pas commencé sans motif cette étude par le merveilleux cabinet; d'autres se font des portiques de pierre et de marbre; mais ici, le cabinet japonais semble l'antichambre naturelle de l'atelier du peintre. Le Japon est comme la clef d'or laissée sur la porte et qui donne accès aux surprises de cet art si moderne.

Alfred Stevens est né à Bruxelles, le 11 mai 1828 : ce peintre de la grâce parisienne devait naître dans la patrie des matrones flamandes.

Il était le second de trois enfants. Joseph, l'aîné, devait être plus tard ce beau peintre d'animaux que chanta Baudelaire dans ses *Curiosités esthétiques;* au cadet, Arthur, était réservé l'honneur de combattre le bon combat pour l'art des Millet, des Rousseau, des Corot, et d'être, par la plume et la parole, un des plus ardents champions de la vérité en peinture. Mais tandis qu'Arthur rêvait aux significations mystérieuses de la couleur, les deux autres frères s'armaient de la brosse et du crayon. Chose charmante et rare! la fraternité de ces trois hommes, commencée avec le sang, s'est étendue petit à petit à l'esprit; la main dans la main, ils ont marché par le monde, portant au front le même idéal.

Or, M. Léopold Stevens le père, qui avait servi dans l'armée (il avait même suivi à Waterloo le prince d'Orange en qualité d'officier d'ordonnance), avait un rêve qui n'était pas celui d'un soldat : il rêvait d'avoir un artiste parmi ses fils. Il en espérait un, il en eut trois. Joseph était bien jeune encore quand il lui fit peindre un jour, d'après Roqueplan, un *Clair de lune*. L'imitation fut complète. M. Stevens montra la copie à un de ses amis, marchand de tableaux.

« Voici vingt francs, mon garçon, dit l'ami à Joseph. » Et il emporta le Joseph-Roqueplan, enchanté du peintre et de la copie.

M. Stevens aimait les arts avec passion; sa maison était remplie de Delaroche, de Deveria, de Charlet, de Gudin, de Roqueplan, de Johannot, de Robert-Fleury. Madou avait là son premier tableau et Wappers son *Bourgmestre de Leyde;* mais les sympathies de M. Stevens allaient de préférence aux œuvres rudes d'un jeune homme qui s'appelait Delacroix. Alors que les yeux étaient fermés encore à cette grande lumière, son instinct avait pressenti la gloire d'un maître; il montrait avec orgueil des aquarelles où le hardi pinceau de Delacroix avait zébré d'un jaune feu des panthères et des lionnes; il admirait cette traduction



CONFIDENCE.

héroïque des énergies du désert. M. Stevens tenta même de faire partager ses sentiments à un peintre de ses amis, bruxellois comme lui, dont le nom suffit à évoquer dans l'esprit toute une légion de petits agneaux d'un blanc de lait, lissés comme des agneaux mystiques : j'ai nommé M. Verboeckhoven. Le chemin était long des prairies émaillées où paissent les troupeaux calamistrés de l'animalier flamand aux sites escarpés qu'emplit la férocité des fauves de Delacroix; aussi M. Verboeckhoven se récriait-il. Et longtemps après, dans un dîner auquel assistait Alfred Stevens, ce souvenir lui revenant en mémoire, le bon vieux peintre rappela un mot que son ami avait coutume de lui dire :



« Si Delacroix avait dû peindre des agneaux, il les aurait faits terribles; on les eût entendus rugir. Voilà le grand art, mon cher. »

Verboeckhoven ajouta gaiement en s'adressant à Alfred :

« Ce sont les paroles de votre pauvre père. Où en serais-je si je l'avais écouté? »

Loin, bien loin, sans doute.

Hélas! la même phrase pourrait s'appliquer, à ce point de notre biographie, au père des trois jeunes artistes. M. Stevens mourut, laissant ses enfants aux mains du grand-père.

Alfred entra chez Navez : c'était l'école du temps. Il y avait un certain fond de vérité éternelle dans l'enseignement du maître.

« Voyez la nature, disait-il à ses élèves. Elle vous apprendra tout ce qu'il faut savoir *en commençant.* »

Mais il fallait dessiner constamment, et une vocation irrésistible poussait le jeune Alfred Stevens à peindre; déjà la chair prenait sur ses ébauches les blondeurs rosées de la vie. Navez le surprit un jour peignant une *Tête d'étude.*

« Mettez votre casquette, jeune homme, lui dit-il sévèrement, je vous ramène chez votre grand-père. »

Et tous deux allongèrent le pas dans la rue. Le pauvre Alfred trem-

blait pour ses pinceaux ; il se voyait menacé dans son art ; et toute une scène de réprimandes s'ébauchait dans son cerveau.

Navez poussa la porte, et s'adressant au grand-père :

« Dufoy, dit-il, tu as là un grand peintre ! »

Ce fut un coup de théâtre.

Vers ce temps, Roqueplan, qui venait souvent à Bruxelles, remarqua les brillantes dispositions du jeune homme ; il en fit son élève et l'emmena avec lui à Paris. Alfred Stevens travailla et tout à coup se mit en tête de concourir pour entrer à l'École des Beaux-Arts ; Roqueplan le lui défendit.

« Tu n'es pas assez fort pour travailler debout, lui dit-il, et certainement tu ne peux espérer passer dans la catégorie où l'on travaille assis. »

Alfred, pris d'ambition, ne tint pas compte de la défense et concourut. Il y eut ce résultat imprévu, c'est que, seul des élèves de Roqueplan, il fut admis.

Il ne demeura que six mois à Paris et revint à Bruxelles. C'était l'âge trouble ; ce grand amoureux de la femme paya son tribut à la jeunesse ; de 1844 à 1849, il vécut absorbé par la vie ; puis sa pensée, lassée du vide, se replia sur elle-même, et en 1849 il peignit son premier tableau, un *Soldat blessé*, appuyé contre un mur. Le tableau est aujourd'hui à Hambourg. Il y avait loin déjà de ce soldat, saignant sous sa capote, aux guerriers casqués qui meurent dans des poses héroïques. Presque en même temps, il peignit un jeune homme en costume moderne dessinant d'après l'écorché (chez Huybrechts, à Anvers).

Roqueplan revenait du Midi ; il vit ces peintures ; il en fut charmé.

— Rentre avec moi à Paris, dit-il à Alfred.

Et, docile à cette voix, le jeune peintre repartit pour la grande ville. Sa jeunesse avait mûri rapidement ; il laissait aux aubépines du chemin un peu de son sang ; mais il remportait son cerveau. Il avait la tête remplie d'œuvres ; sans être affranchi complétement des liens anciens, il sentait qu'il y avait par delà la tradition un champ plus vaste ouvert aux libres coups d'aile. Willems lui offrit son atelier : il se mit au travail avec passion.

En 1851, Alfred Stevens expose pour la première fois à Bruxelles ; Leys et Gallait l'encouragent ; il a une médaille. Deux ans après il envoie trois tableaux à Paris et il obtient une première médaille. Un de ces tableaux représentait des *Bourgeois et des manants* trouvant au point du jour un gentilhomme de la cour assassiné (le tableau est en Amérique) ; un autre représentait des *Masques* à l'aube du mercredi des Cendres (il appartient au musée de Marseille)

Un souvenir touchant se rattache aux *Masques*. Couture et Isabey envoyèrent au peintre leurs élèves, et le soir de l'ouverture du Salon, Couture vint l'embrasser.

En 1855, Stevens expose au Salon d'Anvers un sujet moderne, *Chez soi* (Collection Van Praet). Une petite femme se chauffe les pieds au



DESSIN DE M. ALFRED STEVENS.

(Gravé par M. Vallette.)

coin de son feu; elle vient de rentrer; il pleut ou il neige; et ses mains nacrées, qui ont eu froid à travers le manchon, ses joues qu'a mordues la bise, sa lèvre rose qui se détend dans la tiède chaleur de la chambre, tout semble dire : Qu'il fait bon *chez soi!* La femme prend, avec ce tableau, possession du chevalet de l'artiste. Il est applaudi; le roi le nomme chevalier de son ordre.

Cette même année, 1855, Alfred Stevens est un des lions de l'Exposition universelle où il expose, entre autres, la *Sieste*, la *Mendiante*, le

Premier Jour de dévouement, et les *Chasseurs de Vincennes* ou, pour rappeler le vrai titre, *Ce qu'on appelle le vagabondage.*

L'empereur vit ce tableau ; il s'indigna du sujet, et se tournant vers M. de Nieuwerkerke : — Faites enlever cette toile, dit-il; c'est une mauvaise action de représenter des soldats français emmenant des vagabonds.

— Sire, répondit M. de Nieuwerkerke, cela a lieu tous les jours.

Le tableau ne fut pas enlevé, mais depuis ce moment les soldats ne menèrent plus les vagabonds par la rue, et il y eut des voitures pour les conduire à la Conciergerie.



— Je fus charmé du résultat, ajoute Alfred Stevens quand il raconte l'anecdote ; mais je n'avais, en faisant mon tableau, aucune pensée politique.

Il eut beau s'en défendre, des amis inconnus entraient dans son atelier et chaudement le félicitaient en lui parlant des droits de l'homme.

Un jour Guichardet vint à lui, et lui serrant les mains avec effusion :

— Tu es des nôtres, cria-t-il.

Le Salon de 1857 le trouve sur la brèche. Parmi les tableaux qu'il expose, il y a un *Printemps*, motif charmant et doux comme une prière, et cette *Consolation*, qui est toujours restée chère au peintre. C'est une visite dans un salon bourgeois; deux dames en deuil, la mère et la fille, sont entrées chez une amie; on a causé, et comme les grandes douleurs sont toujours présentes à elles-mêmes, les larmes ont jailli tout à coup des yeux de la mère. Elle tient son mouchoir sur son visage, de sa main gantée de fil noir, et l'on ne voit dépasser qu'un coin du front entre le mouchoir et les bandeaux. Tout un drame de veillées douloureuses est contenu dans ce bout de front où se gonflent les veines et qu'emplit l'image du mort. Une jeune dame en blanc, assise sur un divan, tient dans ses doigts la main demeurée libre de la pauvre éplorée et, la tête penchée, doucement indifférente, elle attend que le flot des larmes s'épanche. A droite du tableau, achevant le groupe, la jeune fille en deuil détache sur le fond sa mince silhouette et regarde à ses pieds,

immobile, muette, les mains croisées sur ses genoux. Il semble qu'on est là soi-même et qu'on vient d'entrer sur la pointe des pieds : c'est de la douleur sans phrases; on n'entend qu'un vague soupir et



CROQUIS DE M. ALFRED STEVENS, D'APRÈS NATURE.

Gravé par M. Gillot.)

tout à coup les yeux se mouillent, rosée qui vient du cœur et non des nerfs.

Nous retrouvons le peintre au Salon de 1861, avec cinq tableaux. Il est inutile d'ajouter qu'ils sont modernes. Les progrès de son art l'ont

arraché sans retour au passé; il vit dans sa pensée et il est maître de son instrument. Que ferait-il des fleurs fanées, lui qui compose ses guirlandes des plus fraîches fleurs du matin? Une jeunesse toujours nouvelle préside à ses créations; chaque fois qu'il pense et qu'il travaille, il semble penser et travailler pour la première fois; et de son cerveau sort à l'infini, sans l'épuiser, le cortége des femmes auxquelles il donne la vie. *Tous les bonheurs*, la *Veuve*, *Mauvaise nouvelle*, le *Bouquet*, *Surprise*, achèvent de consacrer sa réputation.



Avec quelle curiosité jamais lassée les raffinés s'arrêtaient devant ces poëmes de la peinture! Il en sortait un parfum tendre et fort qui disait l'amour, les grands désirs, les mélancolies de l'existence, l'insatiable soif que nous avons de la femme, et la beauté moderne épanchait toutes grandes ses urnes dans ces cadres où les uns lisaient avec leurs aspirations, les autres avec leurs souvenirs. C'était un monde nouveau qui entrait en scène : le peintre avait ouvert sur la vie la porte de son atelier, et, dans un langage admirable, il faisait chanter la symphonie de la rue et du salon.

Il fut question de décerner à Stevens la médaille d'honneur, mais des scrupules entravèrent ce projet. On admirait sa peinture, on redoutait son genre; tout le monde n'était pas bien convaincu encore que la vie moderne fût aussi de l'histoire.

Robert-Fleury, le vénéré maître, le pria de passer chez lui.

« Vous êtes un grand peintre, lui dit-il, mais vous devriez changer de sujets; vous étouffez dans un monde à l'étroit. Promettez-moi de faire ce que je vous demande, et nous vous donnerons la médaille d'honneur.

— Gardez votre médaille, répondit Stevens, je garde mon genre. »

Et il se remit au travail.

Déjà, à cette époque, son antichambre était remplie de marchands. Aussi c'est une fièvre de production, une vraie floraison de tableaux, tout

un étincellement de joyaux qui vont s'enchâsser dans les meilleures collections. Comme les bons ouvriers, toutefois, le peintre produit sa « maîtresse pièce » presque d'année en année; celle-là est naturellement l'œuvre mûrie et ciselée, où chaque coup de pinceau est comme un



CROQUIS A LA PLUME, PAR M. ALFRED STEVENS.

écusson à son nom; c'est le tableau de Salon, car à cette époque il expose énormément.

Un fond aussi riche s'enrichit à mesure qu'il produit. En 1863 il peint une *Mère*, *Temps incertain* et les *Rameaux*. Dans cette dernière toile chante un sentiment jeune et tendre. Alfred Stevens y répond victorieusement à ceux qui l'accusent d'oublier l'âme dans son art. La vérité,

c'est que chez lui, l'élégie et l'idylle sont toujours discrètes; il ne monte pas sur les tréteaux, il n'embouche pas les trompettes; les larmes et les sourires résultent plutôt de la tonalité et de l'expression que des sujets; c'est à travers le coloris et dans les profondeurs mêmes de l'exécution, pour parler ainsi, qu'il faut chercher sa poésie. Combien de temps il a fallu pour s'en aviser! Le public, habitué aux grosses émotions du mélodrame, ne pleure et ne rit que si on lui enfonce les poings dans les yeux; l'art mesuré ne perce pas les couches épaisses sous lesquelles sommeille son sentiment. Les esprits délicats, en retour, ont horreur des grands éclats de voix et des vulgaires sensibleries; ils ont toujours reconnu, ceux-là, en Stevens un poëte sensible. Tantôt il égratigne la fibre nerveuse et tourmente la chair jusqu'à l'âme; tantôt il évoque les joies recueillies, les mélancolies, les aspirations du cœur; et ces pages humaines, écrites dans un mode plastique superbe, diront ce que nous avons été.

J'évite le plus possible les descriptions, de crainte d'allonger outre mesure cette étude; cependant, comment ne pas parler de la page humble et touchante qui s'appelle les *Rameaux?* Une jeune fille suspend aux portraits de son père et de sa mère du bois bénit; tandis qu'elle accomplit cette action pieuse, l'air s'emplit autour d'elle de souvenirs et dans ses doigts frêles elle semble porter à la fois son âme et les rameaux. Cette toile et les deux autres qui l'accompagnaient valurent au peintre la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Jamais récompense ne fut plus unanimement ratifiée; quand il alla la chercher, le jour de la distribution, au milieu des applaudissements enthousiastes, M. Walewski, ministre d'État, put lui dire avec raison :

« Recevoir une distinction avec l'assentiment de ses confrères, c'est la mériter deux fois. »

En 1864, Alfred Stevens expose à Bruxelles et il est nommé officier de l'ordre de Léopold; mais c'est surtout en 1867, à l'Exposition universelle de Paris, qu'il se montre dans l'éclat et la variété de son œuvre.

Théophile Gautier a dit des noms de ses tableaux qu'ils étaient des idées; le maître, en effet, a le secret d'enfermer dans ses titres l'essence et la pensée des sujets qu'ils expriment : on dirait d'un parfum rare concentré dans les parois d'un flacon. L'*Inde en France* fait entrevoir toute une révolution d'habitudes, de goûts et de sentiments; un idéal nouveau apparaît avec cet art exotique, énorme joyau enchâssé d'escarboucles qui tout à coup se pose au front de notre Occident; et la Pari-



ETUDE.

sienne en contemplation devant une ciselure d'ivoire, qui, dans le tableau de ce nom, semble boire de ses yeux perlés la beauté de l'objet énigmatique, dit bien la curiosité passionnée dont les esprits s'étaient animés. La *Matinée à la campagne* est le tête-à-tête de deux femmes assises sous une veranda; les verts de l'été constellent la tache claire du ciel, et la lumière pose un frisson sur la chair détendue des visages. *Miss Fauvette* fait pressentir tout un roman; l'œil amoureux et la lèvre pourprée,



CROQUIS, DE M. ALFRED STEVENS, REPRODUIT EN FAC-SIMILE PAR M. GILLOT.

elle rappelle les maladives et tendres créations de Mürger. Une *Duchesse*, la *Dame rose*, une *Bonne Lettre*, *Fleurs d'automne*, *Confidence*, autant de toiles qui sont de petits chefs-d'œuvre de coloris et d'expression. La *Visite* (Collection Cardon, à Bruxelles) épanouit, sur un fond de paravent arabesqué d'or, la pâleur nacrée de deux dames en train de causer. L'une est debout, en chapeau, drapée d'un cachemire merveilleux, et sa lèvre en amande s'allume d'une pointe de vermillon; l'autre est assise et l'écoute, les yeux perdus devant elle. Il suffit de les regarder un instant pour reconstituer l'échafaudage de la conversation; la dernière comé-

die, le prédicateur à la mode, la toilette qui fait fureur, ont fait chanter toute une heure les merles et les rossignols de leur gosier; et tout en causant, elles ont immolé une vingtaine d'amies de l'air dont on tresse des guirlandes aux rosières. La *Rentrée du monde* est une autre merveille; Musset revit dans cette héroïne enflammée. Puis un contraste imprévu, un pur Memling, une vierge dans une vapeur d'aurore, le *Printemps*[1] : c'est la strophe d'or des illusions; des bouches invisibles soupirent autour de l'enfant des mots d'amour et d'éternité; le ciel se lame d'argent pour la parer; le gazon s'émaille de fleurs pour lui sourire; et un ange, l'ange gardien des jeunes filles, laisse tomber sur elle une larme de rosée, pensant au jour des déceptions prochaines. Le *Peintre et son modèle* (collection Crabbe, de Bruxelles), le représentait lui-même, assis sur un coin de divan et roulant dans ses doigts sa cigarette, tandis qu'une femme en jaune, portant dans ses cheveux, comme un diadème, le rouge-feu des filles de Véronèse, essaie devant lui le mécanisme savant des poses. Quelle victorieuse réponse encore à ceux qui l'accusaient de ne pas savoir peindre l'homme!

J'arrive enfin à ses deux derniers envois, le *Bain* et la *Japonaise :* ce fut la révélation d'une manière nouvelle. Sa palette s'était argentée de gris vaporeux, ou plutôt il avait trouvé le secret de mêler à ses tons la pâleur du jour naturel. Un nuage blond cendré formait l'atmosphère; là dedans fleurissait une chair nacrée, toute perlée des moiteurs de la vie. Le sujet avait changé également; au lieu de la mondaine parée, c'était la chair dans sa nudité. Les moires tremblantes de l'eau, dans le *Bain*, laissaient deviner la fuite d'un beau corps. Ceux qui ont vu cette femme extraordinaire savent bien qu'il n'y eut là rien de la virtuosité des peintres peignant la chair pour la chair : la tête, en effet, dominait le corps de sa volonté inflexible. C'était le sphynx impénétrable et muet, auquel les hommes servent de pâture; c'était la « dévoreuse de cervelles », et il avait raison, l'homme d'esprit qui s'écriait en la voyant : « Pourvu qu'elle reste dans son cadre! »

1. Fait partie des *Quatre Saisons* commandés par le roi Léopold II. L'*Été*, jolie femme dans tout l'épanouissement de sa chair, le rire aux lèvres, l'œil émérillonné, se détache en rose sur un fond vert constellé de fleurs. L'*Automne* est représenté par une jeune femme rêveuse, le visage posé sur la main, en robe feuille morte, dans un paysage rempli des mélancolies de la saison. L'*Hiver* est une mondaine à sa toilette, le bras replié sur la tête et fixant une fleur à ses cheveux; une clarté rose illumine sa mince silhouette blanche, enfermée dans la mousseline et les satins. On peut en voir plus haut un croquis de l'artiste. Les quatre tableaux ornent au palais les panneaux du salon rouge ou salon des ambassadeurs.

Dumas venait de faire la *Femme de Claude*; il en envoya au peintre un exemplaire, avec cette inscription :

« *Cher Stevens, nous étions deux à peindre le monstre.* »



CROQUIS POUR L'ÉDITION DES FABLES DE LA FONTAINE, DE JOUAUST.

Alfred Stevens fut nommé officier de la Légion d'honneur et il obtint la première médaille à l'unanimité. Ce fut Leys, son aîné, qui eut la médaille d'honneur.

Notons en passant que ses distinctions furent constamment gagnées

sur le champ de bataille : toutes lui vinrent de ses succès et de son art. En 1868, lors de l'Exposition de Bruxelles, le roi Léopold, voulant consacrer par une haute dignité l'éclat de son talent, le nomma commandeur de son ordre. Quelques toiles exposées à Munich lui valurent le titre de commandeur de l'ordre de Bavière ; enfin, lors de l'Exposition universelle de Vienne, il reçut le titre de commandeur de l'ordre de Ferdinand d'Autriche.

CAMILLE LEMONNIER.

(La suite prochainement.)



MICHIEL VAN MIEREVELT[1]

(DEUXIÈME ARTICLE.)



Le premier titre de l'INVENTAIRE de Michiel Van Mierevelt comprend les IMMEUBLES.

Le peintre possédait à Delft trois maisons :

1° La maison nommée *Spangien* dans laquelle il mourut et qui était située sur le côté ouest de l'*Oud-Delft*[2] ;

2° Une maison et propriété sise sur le côté ouest du marché aux grains (*Corenmarct*) et portant le nom de *Vliegende paert*[3] ;

3° Une maison, propriété et pavillon de jardin situés en dehors de la *Waterlootschepoort*, dans la juridiction de la ville de Delft.

En dehors de ces trois maisons il possédait à la campagne sept propriétés ou biens patrimoniaux d'une étendue d'environ quarante *morgens* ou arpents[4]. Ces biens ainsi que ses trois maisons étant restés indivis entre ses enfants, il ne nous a point été possible d'en déterminer la valeur exacte.

Le second titre englobe toutes les CRÉANCES hypothécaires, les fonds publics, emprunts de ville et d'État, actions de la Cie des Indes, etc. Il se divise en quarante-huit articles d'importance très-inégale, et représentant une valeur totale de près de 50,000 florins (49,700). Indépendamment de ces créances garanties, la succession avait à recouvrer en argent confié à quinze particuliers 5,200 florins prêtés par le peintre à des intérêts différents. Parmi ces créances, je relève un marchand de tabac pour 1,000 florins, un garçon brasseur pour 2 fl. 10. Le peintre Hendrick Cornelisz Van der

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVII, p. 78.

2. Cette maison est aujourd'hui occupée par la poste aux lettres. Elle a été complétement restaurée. Elle tirait son nom des armoiries d'Espagne qui étaient incrustées dans la façade. A l'intérieur, on voit encore une vieille cheminée ; jadis, au-dessus de cette cheminée, existait une peinture représentant une allégorie qu'on disait être de la main même de Mierevelt. On ajoutait même que ses trois filles lui avaient servi de modèle. En 1863, m'a-t-on dit, cette peinture fut enlevée.

3. *Le Cheval volant.* Cette maison tire également son nom d'une pierre incrustée dans la façade. Cette pierre représente un Pégase en bas-relief galopant dans un petit cartouche. Cette maison, qui existe toujours, est située non loin de la Pepersteeg.

4. La grandeur du *Morgen* est de 0 hect. 85. Ce mot signifie « matin » ; il est l'équivalent du terme « journal » employé dans l'ouest de la France.

Vliet, dont j'ai parlé, est inscrit pour 21 florins. Ces petites sommes prêtées au denier seize, et qui sentent d'une lieue le prêt à la petite semaine ne semblent-elles pas donner un certain poids aux accusations de parcimonie portées par Van Mander et de Bie?

Après l'argent placé vient l'ARGENT liquide. Jamais, je crois, peintre au monde n'eut chez lui une pareille variété d'espèces sonnantes de toutes provenances, de toutes valeurs et de tous pays. Il avait des Dbles Ridders. — Des Dbles Albertines. — Des Dbles Réaux d'or. — Des Dbles Ducats. — Des Dbles Couronnes de France. — Des Dbles Pistoles. — Des Nobles à la rose. — Des Jacobus d'or. — Des Couronnes de France. — Des Philippes d'or. — Des Impériales d'or. — Des Écus au lion. — Des Florins d'or. — Des Pistoles italiennes. — Des Portugalais d'or. — Des Dbles Elisabetz. — Des Guillaume. — Des petites Couronnes de Brabant. — Des Rixdaelders. — Des Ducatons. — Des Daelders. — Des Florins de Frise, etc., etc., et jusqu'à un lot de monnaies inconnues.

L'ensemble de cette réunion numismatique s'élevait à 5,829 florins 5 sols. Somme énorme pour l'époque et qui de nos jours représenterait au moins 60 à 80,000 fr.

Le quatrième titre comprend les objets mobiliers en métal précieux, ARGENTERIE, ORFÉVRERIE, BIJOUX, etc.; nous y relevons :

Une médaille d'or, cadeau du roi d'Angleterre avec une chaîne, taxée d'après le poids.. 158 fl. 14 sols
Une médaille du roi de Suède.. 32 fl. 15 sols
Une médaille du duc de Nieuburch.. 21 fl. 13 sols
Une bague en or. — Deux salières d'argent. — Une tasse d'argent. — Deux écuelles d'argent. — Deux gobelets d'argent. — Un gobelet d'enfant. — Six cuillers d'argent. — Trois vieilles cuillers. — Trois fourchettes et divers autres instruments, le tout en argent.

Pour un personnage aussi riche et surtout pour le fils d'un orfévre, cette argenterie était certes des plus modestes.

Réservant les œuvres d'art pour la fin, nous aborderons maintenant le MOBILIER. Celui-ci formait près de cent quatre-vingts lots. Sans être d'une magnificence princière, il paraît avoir été confortable et cossu. Tout y est en abondance et en nombre, le linge surtout. Un seul article est rare, et sa rareté vient confirmer mes observations sur le peu de faïence et de porcelaine qu'on rencontrait dans les ménages hollandais au commencement du XVIIe siècle. Dans ce très-long détail, il n'est fait que deux fois mention de ces sortes d'objets. Une fois, en enregistrant « une armoire pour les verres, avec la porcelaine et les verres qu'elle renferme », l'autre fois, « à l'occasion de quatorze brocs en terre avec couvercle en étain », et encore n'est-il pas certain que ces quatorze brocs fussent en faïence. Tout le service de table est en étain, en cuivre ou en fer.

La BIBLIOTHÈQUE, qui vient ensuite, n'est guère bien fournie. Pour un homme qui écrivait si bien, Mierevelt, paraît-il, lisait peu. Peut-être ses très-nombreux travaux ne lui en laissaient-ils guère le loisir. Quoi qu'il en soit, sa bibliothèque comprenait vingt-six ouvrages formant une trentaine de volumes. La plupart étaient des livres religieux ou des ouvrages théologiques, tels que les *Saints Évangiles*, l'*Ancien Testament*, les *Instituts de Calvin*, un *Traité* de Luther, etc. Parmi les livres profanes je remarque le *Schilderboeck* (Livre des peintres), déjà cité, de Carel Van Mander, le *Livre de chant (Lietboek)* de Camphuyzen, une *Chronique* de Sébastien Franck et sept petits recueils de chansons *met Sloote*, c'est-à-dire avec des fermoirs.

Je passe par-dessus quelques créances intimes et familières; — j'omets également les tombeaux de la famille, qui étaient la propriété de Mierevelt. Tous ces tombeaux sont situés dans l'église Neuve, à Delft, et il serait facile, d'après les indications consignées dans l'inventaire, d'en retrouver la place. Il me tarde d'arriver au passage qui porte le titre de :

SCHILDERIEN ENDE PRINTEN VESENDE HUYSRAET.

C'est-à-dire les Peintures et Estampes faisant partie du mobilier.

Nous voici dans la galerie particulière du maître. Cette galerie était assez complète, puisqu'elle ne comptait pas moins de quatre-vingt-douze dessins et tableaux, formant soixante-huit numéros.

Malheureusement il ne semble pas que la qualité ait répondu au nombre. Comme les maisons, comme le mobilier, les tableaux paraissent n'avoir pas été vendus, mais partagés entre les jeunes héritiers. Toutefois j'ai retrouvé dans les papiers de Jan Van Beest une note indiquant que, le 27 septembre 1641, quinze numéros de l'inventaire avaient été livrés aux enchères; c'étaient, sans doute, les toiles et les panneaux de mince qualité, dont on avait tenu à se débarrasser. Les prix auxquels furent adjugés ces quinze numéros varient entre 18 sols et 7 fl. 15 sols. On voit que les amateurs ne se sont pas laissé entraîner à faire des folies. J'ai indiqué ces prix quand ils s'appliquaient à quelqu'une des peintures que j'ai relevées; car un grand nombre de ces ouvrages étant consignés dans l'inventaire, sans nom d'auteur et sans désignation qui pût les faire reconnaître, j'ai noté seulement ceux qui m'ont paru, soit par le sujet, soit par leur filiation déclarée, présenter un certain intérêt. On remarquera, dans le nombre, quelques études d'après Blockland, exécutées sans doute par Mierevelt pendant son séjour à Utrecht, et deux de ces fameux « intérieurs de cuisine », qu'au dire de Bleyswijck, le peintre réussissait si bien.

1. Une grande peinture de Vénus et Adonis, d'après Rubens (Ruybens), et un tableau de Saint Sébastien par maître Cornelis van Haerlem. (Ces deux tableaux furent attribués pour 350 fl. à Jacobus Delff.)
3. Un tableau par Grebber.
4. Un Caïn et Abel dans le lointain, d'après Goltius (sic).
5. Une Nuit de Noël, d'après Blocklant.
7. Un Paysage, d'après Monpert (sic) (vendu 4 fl. 19 sols).
8. Trois petits Chanteurs, d'après Blocklant (vendus 2 fl. 19 sols).
11. Un dessin de Carel Vermander (vendu 1 fl. 19 sols).
12. Une Rebecca de Carel Vermander (sur toile).
13. Un Apollon, par maître Cornelis van Haerlem.
14. Un lot de Petits paysans *(een deel boertgens)*, par Carel Vermander. (Deux de ces petits paysans et une femme en deuil furent adjugés pour 19 sols).
17. La Tentation de Jésus, d'après Titiaen (sic) (vendue 2 fl. 19 sols).
19. Deux petits dessins l'un d'après Jan Michielsz van Mierevelt et l'autre d'après sa femme (sans doute deux portraits) faits par Wierincx (sic) (vendus 1 fl. 4 sols).
20. Un grand Portrait du susdit Jan Michielsz exécuté par Michiel van Mierevelt et non encore achevé.
27. Deux petits tableaux ronds, dont l'un de Jan Michielsz. (A la vente de Jan van Beest, l'un de ces portraits fut adjugé pour 2 florins 10 sols.)
28. Une Sainte Anne, d'après Augustin Jorisz.
30. Un Mariage de Tobie, d'après Blocklant (vendu 7 fl. 9 sols).
33. Une Pomone, d'après Goltius (vendue 6 fl.).
34. Deux Enfants, copie d'après Mierevelt.

38. Une Charité, par Mierevelt, mais non encore achevée.
39. Un Paysage d'après Monpert.
40. Une Charité, d'après Blocklant.
48. Deux portraits dans une cuisine, l'un représentant le défunt Michiel van Mierevelt et l'autre sa femme Christina Pieters dr. (Cette peinture avait été indiquée dans le principe comme étant de Pieter Mierevelt, plus tard la mention a été effacée.)
46. Deux portraits des mêmes par Jan van Mierevelt (Jan est celui des fils qui mourut fou).
47. Deux portraits de Michiel van Mierevelt et un de sa femme exécutés par le même. (Ces portraits réclamés par Jan van Beest furent adjugés après sa mort pour 30 fl.)
48. Un portrait octogone de Michiel van Mierevelt non achevé.
49. Un portrait de Tryntgen Pieters, sœur de Christina Pieters, non achevé.
51. Deux Cuisines, d'après Mierevelt (l'une de ces *cuisines* fut adjugée pour 7 fl. 15 sols).
55. Huit petits portraits : 1° de Maertge, 2° de Aechgen, 3° de Geertgen, 4° de Maritgen, 5° de Pieters, 6° de Aechgen, 7° de Commertgen, 8° de Jan van Mierevelt.
56. Trois portraits, un de Willem Jacobsz Delff et deux de Geertruit van Mierevelt (sa femme).
57. Deux grands portraits de Maria van Mierevelt.
58. Un grand portrait de Commertgen van Mierevelt.
59. Le portrait de Jan Jansz van Mierevelt, frère du défunt.
67. Un grand tableau représentant toute la famille du défunt, par Pieter van Mierevelet, non achevé.

A cette galerie personnelle du peintre il convient de rattacher une demi-douzaine de portefeuilles renfermant des gravures, estampes italiennes, etc., dont la mention, sans désignation plus ample, est consignée dans une autre partie de l'inventaire.

Nous arrivons maintenant à l'un des plus importants chapitres. C'est le résumé du LIVRE DE COMPTES, tenu par Mierevelt lui-même. Les articles relevés par les rédacteurs de l'inventaire sont seulement ceux demeurés en souffrance, et ils ne figurent là que comme créances à recouvrer; mais ils suffisent néanmoins à nous édifier sur les prix auxquels Michiel van Mierevelt cotait lui-même sa peinture. On remarquera que ce relevé s'étend de 1624 à 1641, c'est-à-dire pendant le temps de la plus grande célébrité du peintre.

Ici il nous faut copier textuellement :

Fol. 8. A° 1624.............. Peint le landgrave de Hesse, en petit, de la tête aux pieds. (Ce portrait a été expédié en Allemagne. Noté ici pour sept ou huit livres flamandes.)

Fol. 5. A° 1627.............. Exécuté pour la comtesse de Leeuwensteyn un portrait de la comtesse d'Oxfort.............................. 18 fl.

Fol. 10. A° 1628.............. Par l'agent Carleton[1], il est dû pour un portrait de mademoiselle Harington, demoiselle d'honneur de la reine de Bohême.............................. 42 fl.
(Il est parti depuis de longues années sans payer.)

Fol. 17.................... Smelsing, cousin du Smelsing ci-dessus mentionné pour une copie du même.

Fol. 19.................... Le conseiller pensionnaire Pauw, pour une copie du comte Henri van den Berg.............................. 42 fl.

Fol. 20.................... La veuve de Gosinus Meursckens, pour trois portraits. 100 fl.

Fol. 22.................... Joost Manderscheyt, pour un portrait du comte Henri van den Berch.............................. 42 fl.
(De notes ajoutées sur une copie du présent inventaire, il résulte que ce tableau a été expédié en Allemagne à Mademoiselle Marguerite de Nassau.)

1. Dudley Carleton, ministre d'Angleterre à la Haye.

Fol. 24. A° 1635, 1637 et 1638.	Le comte de Cuylenburch, pour le reste du règlement dont le relevé lui a été fourni	316 fl.
Fol. 25.	Le conseiller Vrancken de Dordrecht, pour un portrait du prince Maurice, destiné au directeur de la Compagnie des Indes occidentales à Dordrecht	48 fl.
Fol. 25. A° 1636 et 1638.	L'avocat Willem de Groot est débiteur de Jacob Delff, suivant compte fourni	180 fl.
Fol. 25.	Vischer à Middelbourg doit	36 fl.
Fol. 26.	Salanger, régisseur du comte de Hohenloe, doit.	24 fl.
Fol. 26.	Le sieur Steelant, marié avec la fille du sieur Van Sommersdyck, doit	54 fl.
Fol. 26.	La demoiselle Van der Graef, pour avoir retouché ses vêtements et d'autres travaux	18 fl.
Fol. 26. A° 1640	Joachim de Vickefoort, à Amsterdam, doit	72 fl.
Fol. 26. A° 1639	La veuve de feu Schilstuick, échevin de Rotterdam, pour le portrait de feu son mari	60 fl.
Fol. 26. A° 1638	Le conseiller pensionnaire. (?)	158 fl.
Fol. 27. A° 1640	L'ambassadeur chambellan doit pour un portrait du comte Guillaume	36 fl.
Fol. 27.	Léonard Casenbroot, pour deux portraits	72 fl.

Le chapitre suivant a une importance au moins égale. Il nous fait pénétrer dans l'atelier du peintre, et nous dévoile les tableaux qu'il avait en train au moment de sa mort. Jamais artiste, jamais portraitiste surtout n'eut, je crois, plus de travail sur chantier. La plupart de ces portraits étaient inachevés. Ils furent terminés par Jacob Delff, et livrés aux personnes qui en avaient fait la commande. C'est ce qu'indique un état dressé par le notaire Van Beest le 22 mai 1648, lors du règlement définitif de la succession.

Les tableaux qui ne furent pas acceptés par leurs destinataires, ou qui restaient à la succession et dont celle-ci pouvait tirer parti, furent taxés. J'ai compulsé cet état de 1648 avec l'inventaire primitif. C'est à lui que sont empruntés les chiffres et les annotations qui suivent la désignation de tous ces portraits :

1. Portrait de madame Villeers.
2. Portrait de M. van Beveren. (La tête a été faite par Mierevelt et les vêtements achevés par Jacob Delff.)
3. Portrait de la femme du précédent (effacé et repeint par Jacob Delff).
4. Copie du portrait du bourgmestre Lodesteyn et de sa femme. Rien à faire; livré et payé. .... 20 fl.
5. Le portrait du pensionnaire Berchout et de sa femme. (Les vêtements sont entièrement faits par Jacob Delff.) Payé .... 40 fl.
6. Portrait de Willem Jacobsz van Rou[1] (Il reste encore à faire les vêtements.) Payé. 23 fl.
7. Copie du prince Maurice de Nassau. Taxée .... 12 fl.
8. Portrait de Bruyn Dircxs van Dussen et de sa femme. (Les vêtements restaient à peindre.) Taxé et plus tard payé .... 42 fl.
9. Portrait de Jacob Aelbrechts van Genest (Il reste encore à travailler aux vêtements.)
10. Portrait de la femme du précédent.
11. Copie du roi de Bohême.
12. Portrait de mademoiselle de Witt.
13. Portrait du comte Guillaume de Nassau et de sa femme.

1. Le mot Rou *(Rouw)* est souvent employé à cette époque pour signifier deuil. Cette mention indique-t-elle un nom de famille ou « Willem Jacobsz en deuil? » c'est ce que je ne saurais décider

14. Portraits de l'amiral Tromp et de sa femme[1]. Taxés et payés............... 30 fl.
15. Portrait d'un Zélandais. (?)
16. Portrait de mademoiselle Schelkink.
17. Portrait du colonel Oglé (mais ébauché). Taxé............................. 4 fl.
18. Portrait en grand du bourgmestre Schilperoort et de sa femme (seulement ébauché). Taxé et payé .... 14 fl.
19. Copie du portrait de Nicolas de Brederode. (Les vêtements restent à faire.)
20. Copie du portrait du colonel Prinsen.
21. Portrait de Roeloff de Man. Taxé et payé .... 15 fl.
22. Portrait de Jacob Olthuisen et de sa femme. Taxé et payé.................. 10 fl.
23. Portrait de Johannes Liestinck, ébauché. Taxé et payé...................... 8 fl.
24. Portrait de la femme du précédent.
25. Deux portraits du jeune prince. Taxés .... 20 fl.
26. Portrait de Bronckhorst et de sa femme. Taxé .... 8 fl.
27. Portrait de M. Outbrouckhuizen et de sa femme. Taxé et payé.............. 30 fl.
28. Portrait du docteur Stangerius, ébauché. Taxé.............................. 5 fl.
29. Portrait du conseiller de Willem (?)
30. Portrait de Volbergen. Taxé et payé....................................... 12 fl.
31. Portrait de M. Haga[2] et de sa femme. (Il reste encore à travailler aux vêtements.)
32. Portrait de Jameyn[3] et de sa femme. (Il reste encore à achever les vêtements et les mains.) Taxé et payé .... 42 fl.
33. Portrait de Mlle Backers. Taxé... 15 fl.
34. Portrait de Cornelia Graswinckels (sans doute la fille du docteur miraculeux). Taxé.. 12 fl.
35. Portrait de l'avocat Schinckel et de sa femme (non fini). Taxé............... 13 fl.
36. Portrait du bourgmestre Jacob van der Graeff. Taxé et payé................. 26 fl.
37. Portrait de Constantin Huygens. Taxé...................................... 20 fl.
38. Portrait de Mlle van Vorst *inden Buys* (?) Taxé............................ 18 fl.
39. Portrait d'Élisabeth van Beest, mais seulement ébauché.
40. Sept portraits (copies) du prince Henri de Nassau. Taxés..................... 80 fl.
41. Trois portraits (copies) de la princesse (Amélie de Solms). Taxés............. 30 fl.
42. Un portrait ovale ébauché. Taxé... 3 fl.
43. Portrait de la femme de Claes, le transvaseur de vin *(wynverlater)*.
44. Portrait de Jacop Spoors et de sa femme. Taxé et payé...................... 60 fl.
45. Deux copies de la femme du comte Ernest.
46. Portrait de Meursken.
47. Portrait (copie) de Mme Van der Noot. Taxé.............................. 8 fl.
48. Un vieux portrait. Taxé .... 4 fl.
49. Portrait de Nobelen Baes. Taxé .... 4 fl.
50. Portrait (copie) du landgrave de Hesse. Taxé................................ 8 fl.
51. Portrait de femme ovale.
52. Deux portraits de Luchtenburch et de sa femme. Taxé....................... 14 fl.
53. Portrait du trésorier Brouwert. Taxé.. 6 fl.
54. Portrait de M. de Lockeren, ébauché. Taxé.................................. 4 fl.
55. Trois portraits (copie) du prince Maurice (déjà vieux). Taxé................. 30 fl.
56. Portrait (copie) du roi de Bohême en pied. Taxé............................ 50 fl.
57. Portrait de Henri Groenewegen et de la dame son épouse. Taxé et payé....... 12 fl.
58. La princesse d'Orange, portrait en pied (Amélie de Solms). Taxé............ 10 fl.
59. Grande toile où sont esquissés le prince et la princesse d'Orange avec leur fils (Guillaume II). Taxé.. 2 fl.
60. Portrait de Schriverius. Taxé .... 4 fl.
61. Vingt vieux portraits, personnages inconnus.
62. Copie du portrait du seigneur de Brederode. Taxé .... 10 fl.

1. Le second de ces portraits, celui de Cornelia Teedingh, femme de l'amiral Tromp, est maintenant au musée d'Amsterdam, n° 215 du cat.

2. Le conseiller Haga fut ambassadeur des États à la cour de Suède.

3. Peut-être le conseiller Jamin, envoyé de France.

Enfin nous arrivons à cette pièce mystérieuse, à ce magasin, à cette *boutique,* à ce *(Winckel),* comme dit l'inventaire, où le maître avait en dépôt ses portraits courants. Le titre de ce chapitre est à lui seul gros de révélations :

CONTERFEYTSELS RAKENDE DE WINCKEL VAN DEN OVERLEDEN.

« Portraits garnissant le magasin du défunt. »

Comme ici il s'agit de personnages connus et de portraits qui ont été gravés pour la plupart, on ne m'en voudra pas d'avoir complété la mention inventorielle par quelques renseignements rapides :

1. Une tête de femme faite en grande partie par Poribus *(sic).*
2. Une tête d'homme faite en grande partie par le même.
3. Un portrait de Robbrecht Robbrechts (écrivain anabaptiste, fanatique et mystique).
4. Deux portraits de Jan Uttenbogaert (pasteur réformé, aumônier du prince Maurice. Tableau gravé en 1632 par Delff).
5. Un portrait de Lubbert Gerritsz (pasteur mennonite, 1535-1612. Tableau gravé par Delff. Ce portrait est aujourd'hui à Amsterdam à l'*Athœneum illustre*).
6. Un portrait rond du même.
7. Deux portraits de Hans de Rys (Hans de Ries, pasteur mennonite, mort en 1638. Tableau gravé par Delff).
8. Un portrait rond du même.
9. Un portrait de Combert (sans doute Camerarius, ambassadeur de Gustave-Adolphe. Tableau gravé par Delff).
10. Un portrait de Pieter Jansz Meyr (sans doute Petrus van der Meer; gravé par Delff).
11. Un portrait du même, en petit et encadré.
12. Un portrait d'Arnoldus Cornely (pasteur à Delft, théologien distingué, gravé par Delff).
13. Un portrait de David Joris (célèbre hérésiarque, né à Delft, peintre et émailleur de talent).
14. Une femme antique.
15. Petit portrait du comte Jan (Jean-Maurice comte de Nassau, né en 1604, mort en 1679. Tableau gravé par Delff).
16. Un portrait du prince Guillaume de Nassau. (Le *Taciturne,* assassiné en 1584.)
17. Un portrait de la femme du même (Louise de Coligny; c'est sans doute le petit portrait du Musée de la Haye).
18. Un portrait du comte Willem de Frise. (Guillaume-Louis de Nassau devint stathouder de Frise. Tableau gravé par Delff.)
19. Un portrait du prince Philippe de Nassau (Philippe-Guillaume, fils aîné du *Taciturne,* longtemps prisonnier en Espagne. Tableau gravé par Delff).
20. Un portrait du comte Ernest (Ernest-Casimir, comte de Nassau, tué en 1632 devant Ruremond. Tableau gravé par Delff).
21. Un portrait du roi d'Angleterre (Charles I[er]. Tableau gravé par Delff).
22. Un portrait du comte Jan de Nassau (Jan-Maurice, mort en 1679. Tableau gravé par Delff, voir plus haut n° 15).
23. Deux portraits du roi de Suède (Gustave-Adolphe. Tableau gravé par Delff).
24. Un portrait de Smelsing (général au service des États généraux. Ce tableau est sans doute celui qu'on voit aujourd'hui au *Trippenhuis,* n° 214 du cat.).
25. Un portrait d'un comte (peut-être le comte Axel d'Oxenstiern).
26. Un portrait de (le nom est absent).
27. Un portrait de Jemyn (sans doute le président Jamin. M. Charles Blanc mentionne un de ses portraits dans l'œuvre de Delff).
28. Un portrait du frère du roi de Bohême (sans doute Wolfgang-Willem de Bavière, comte palatin).
29. Un portrait de Richardo (?)
30. Un portrait de Jan Goverts, ébauché. (Ce portrait est mentionné par Carel van Mander.)

31. Portrait ovale de Michiel; ébauché.
32. Deux portraits de Pieter Cornelis Kat, dont un n'est pas achevé.
33. Un portrait de (le nom absent).
34. Quatre portraits de Ruth Jansz.
35. Un portrait de la comtesse de Solms (Amélie de Solms qui épousa Frédéric-Henri de Nassau. Tableau gravé par Delff).
36. Un portrait du comte Christiaen de Brunswick (né en 1589, fut au service des Provinces-Unies. Tableau gravé par Delff).
37. Un portrait du comte de Hohenloo (gendre du Taciturne, général au service des États généraux. Il existe de lui un grand nombre de portraits gravés, notamment chez le comte de Waldenburg).
38. Un portrait du comte de Mansfelt (Ernest, comte de Mansfeld, né en 1580, mort en 1626. Tableau gravé par Delff).
39. Un Persan.
40. Portrait de feu Simon Plucque. (Peut-être Simon Episcopius?)
41. Portrait d'un comte avec des perles (très probablement une répétition de ce beau portrait du duc de Buckingham en buste avec un pourpoint orné de perles et un collier de perles au cou. Voir l'estampe de Delff).
42. Portrait du comte Maurice de Nassau (Stathouder des Provinces-Unies. Tableau gravé par Delff).
43. Portrait ébauché.
44. Portrait de Pieter de Montfoort (l'élève préféré du maître).
45. Une Comtesse inconnue.
46. Trois portraits du roi de Bohême (Frederic, électeur palatin, roi de Bohême. Tableau gravé par Delff).
47. Une Dame française en deuil.
48. L'ambassadeur Carleton (Sir Dudley Carleton, ambassadeur de Jacques Ier. Tableau gravé par Delff).
49. Le comte Henri de Berg (général au service du roi d'Espagne et ensuite au service des États, 1573-1638. Tableau gravé par Delff).
50. Portrait de l'avocat Barneveld (le grand pensionnaire condamné à mort et exécuté. Tableau gravé par Delff. Actuellement au musée d'Amsterdam, n° 212 du cat.).
51. Portrait du pensionnaire de Groot (Grotius. Ce tableau est actuellement à l'hôtel de ville de Delft).
52. Deux portraits du comte de Cuylenburg.
53. Un Prince inconnu.
54. Portrait du prince de Nassau sur son lit de mort. (Ce tableau ne serait-il pas par hasard la petite étude, qui se trouve actuellement au *Trippenhuis*, cataloguée sous le numéro 362 et qui, attribuée jadis à Cornélis Visscher, est placée maintenant sous le nom d'Adrien van der Venne?)
55. Portrait de Blocklant sur son lit de mort.
56. Une tête antique.

Ici se termine l'inventaire des biens laissés par Michiel van Mierevelt. Si l'on devait en faire l'estimation, en ramenant toutes les sommes qui s'y trouvent consignées à la valeur courante de nos jours, on arriverait à un total très-imposant, et qui atteindrait facilement deux ou trois millions de francs. Une pareille fortune, gagnée à la force du pinceau, en dit plus sur la vie du peintre que tous les commentaires qu'on pourrait imaginer.

Un homme aussi ordonné, aussi sérieux en affaires que Mierevelt ne devait guère avoir de dettes, on le conçoit aisément. Aussi nous n'en avons point trouvé d'autres que les dépenses courantes de sa maison, dépenses que la mort ne lui permit pas de solder.

Il devait à son apothicaire pour médicaments fournis.................... 60 fl. 7 sols.

A son marchand de vin	66 fl.
A son tailleur	19 fl. 14 sols.
A Jacob Arents Calom d'Amsterdam qui lui avait livré une grande carte de Hollande	24 fl.

Etc., etc., toutes sommes insignifiantes et sans intérêt.

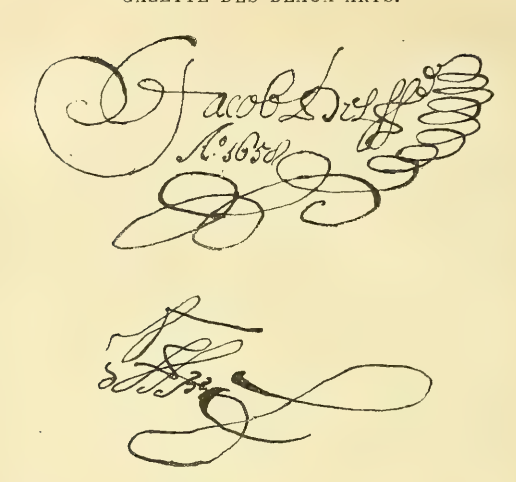
Dans ce long inventaire de richesses, qui respire bien plus le négoce que l'art, il n'est qu'un seul article propre à nous donner quelque satisfaction de cœur, à nous causer quelque contentement. Aussi est-ce par lui que nous allons terminer cette trop longue notice. Je veux parler des sommes que Jan Van Beest préleva sur la succession de son beau-père, et qu'il distribua aux établissements de bienfaisance, tant au nom du vieux maître défunt qu'au nom de ses héritiers. J'en ai retrouvé la note parmi les papiers composant le dossier de Jan Van Beest. En voici la copie :

On donna :

Aux pauvres luthériens	400 fl.
A la communauté des anabaptistes flamands	400 fl.
A la communauté des anabaptistes *Waterlanders*	600 fl.
Aux remontrants	500 fl.
A l'orphelinat et aux pauvres de Katwyck-an-Zee	800 fl.
A la maison des vieillards de Delft	800 fl.
A la maison de charité (en deux fois)	30 fl.
A l'orphelinat de Delft	856 fl.

Toutes ces sommes étaient considérables pour l'époque. Une préoccupation charitable, couronnant une vie de labeur, rachète bien des actions égoïstes et des tendances parcimonieuses. Il faut donc beaucoup pardonner à Mierevelt, à cause de cette dernière bonne pensée qu'il exprima sans doute à son lit de mort, et dont ses héritiers, du moins, surent lui faire l'honneur.

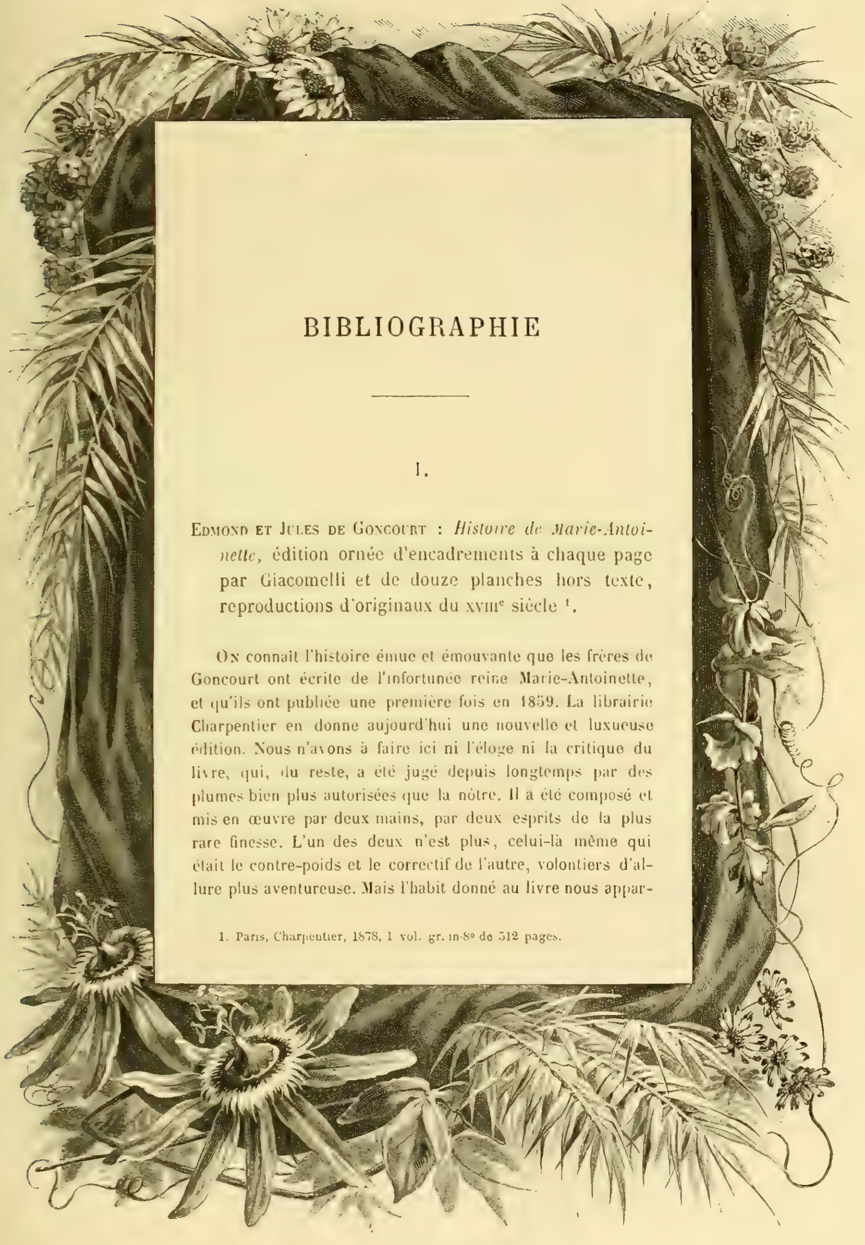
Dans ce long et pénible travail, il m'est passé par les mains un grand nombre de pièces signées par le peintre et par ce petit-fils dont il avait fait son collaborateur. J'en ai recueilli quelques-unes, en voici le fac-simile :



On pourra voir par les élégants paraphes du petit-fils que les traditions calligraphiques, inaugurées par le grand-père, avaient été pieusement conservées par ses descendants.

HENRY HAVARD.





BIBLIOGRAPHIE

I.

Edmond et Jules de Goncourt : *Histoire de Marie-Antoinette,* édition ornée d'encadrements à chaque page par Giacomelli et de douze planches hors texte, reproductions d'originaux du xviii[e] siècle [1].

On connait l'histoire émue et émouvante que les frères de Goncourt ont écrite de l'infortunée reine Marie-Antoinette, et qu'ils ont publiée une première fois en 1859. La librairie Charpentier en donne aujourd'hui une nouvelle et luxueuse édition. Nous n'avons à faire ici ni l'éloge ni la critique du livre, qui, du reste, a été jugé depuis longtemps par des plumes bien plus autorisées que la nôtre. Il a été composé et mis en œuvre par deux mains, par deux esprits de la plus rare finesse. L'un des deux n'est plus, celui-là même qui était le contre-poids et le correctif de l'autre, volontiers d'allure plus aventureuse. Mais l'habit donné au livre nous appar-

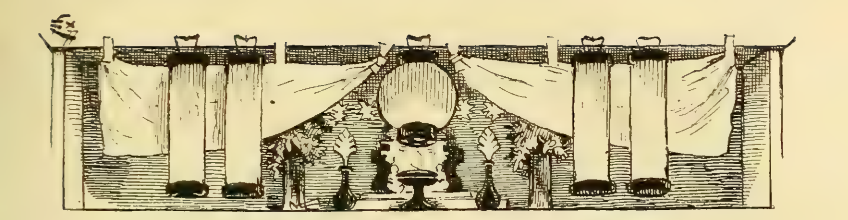
1. Paris, Charpentier, 1878, 1 vol. gr. in-8º de 512 pages.

tient. Il est loin de nous satisfaire, quoiqu'il reste par certains côtés fort agréable.

Toutes les pages sont entourées d'un encadrement pittoresque dessiné par M. Giacomelli et gravé sur bois par M. Méaulle. Nous avons eu plusieurs fois occasion de dire ce que nous pensions du talent de M. Giacomelli; nos lecteurs savent en quelle particulière estime nous le tenons. Ces dessins ne sont point inférieurs, comme composition et comme élégance d'invention, aux œuvres précédentes. Ils sont de six types tous empruntés à la flore et répétés chacun un certain nombre de fois. Ils semblent accompagner les heures changeantes de cette vie si courte, depuis l'adolescence heureuse jusqu'à la mort effroyable. Au commencement, ce sont les roses, les lis, les volubilis; à la fin, ce sont les ronces sauvages et les funèbres passiflores. En elle-même cette parure du livre ne mérite donc que des éloges; mais est-il bien certain qu'elle convienne au livre? Cette répétition continue de l'ornement pittoresque autour d'un texte essentiellement fait pour être lu et qui, sous une forme légère, conserve toujours le fond grave de l'histoire, — et quelle histoire! — n'est-elle pas un contre-sens? Ici se trahit évidemment la préoccupation de faire un livre d'étrennes. C'est un tort. Ce que l'éditeur a dépensé dans ce sens pour l'illustration pure l'eût été bien plus justement pour l'illustration documentaire. Précisément, dans un tel sujet le document graphique était d'un intérêt suprême, et il était très-abondant. Le volume contient treize gravures hors texte donnant des reproductions de costumes et de portraits de la Reine, d'estampes publiées au moment du procès et de l'exécution, des vues de Trianon et un fac-simile de son testament écrit à la Conciergerie. C'est quelque chose, ce n'est pas assez. Dans la série des portraits et des estampes historiques, la moisson eût dû être plus abondante. Pour ne parler que des portraits, il eût été intéressant de retrouver les grands portraits de Wolckh, publié par Rapilly jeune, et de Cathelin d'après Fredou, le curieux portrait en couleur de Janinet, publié en 1777, et de voir gravé le charmant portrait de Marie-Antoinette, âgée de dix-huit ans, peint par Mme Lebrun, puis donné par la Reine à Mgr de Fontanges, son confesseur, et qui appartient aujourd'hui au marquis de Fontanges. C'est un des meilleurs portraits de Mme Lebrun, et l'on eût pu en donner une bien séduisante gravure. Nous ferons enfin la même remarque pour le joli portrait de Benoist et le délicieux médaillon gravé par Gaucher d'après Moreau, — surtout l'état d'eau-forte pure par Moreau lui-même, — pour les *Annales de Marie-Thérèse*, de Fromageot, l'un des spécimens les plus élégants de l'illustration au XVIIIe siècle. L'expression de ces regrets ne nous empêchera pas cependant de reconnaître que le volume édité par M. Charpentier ne soit digne de l'attention des amateurs. Nous y remarquerons particulièrement deux brillantes eaux-fortes de M. Chauvel, représentant des fêtes données à Trianon, et une chromolithographie curieuse d'échantillons d'étoffes portées par la Reine.

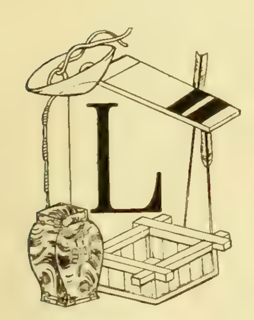

L. G.





II.

Promenades japonaises. Texte par Émile Guimet; dessins d'après nature, dont six aquarelles reproduites en couleur, par Félix Régamey [1].



Les récits de voyages sont plus que jamais à l'ordre du jour; il est même permis de croire que l'intérêt que le public y attache n'est pas près de diminuer. Sur ce terrain, narrateurs et lecteurs s'entendent toujours à merveille. Grâce à la vapeur et à l'électricité, qui ont abattu toutes les barrières et rapproché toutes les distances, les voyages jouent dans la vie générale un rôle de plus en plus actif. Voyages scientifiques, voyages artistiques ou simples flâneries, tout est matière à volume, tout est accepté : le bon, le mauvais et le pire.

Entre toutes ces contrées, il en est une dont la fascination est universelle : c'est le Japon. A peine révélé, ce pays étonnant nous a conquis. Conquête toute pacifique, que nous lui rendons, du reste, avec usure. Aussi, rien de ce qui s'y rattache ne nous est indifférent. L'impulsion donnée de part et d'autre, du Japon vers la France, et de la France vers le Japon, est immense, et il faut s'attendre qu'elle aura dans l'avenir des conséquences infinies, des résultats incalculables. Nous y gagnerons sans doute plus que les Japonais.

Mais voyez le merveilleux de ce temps de découvertes. Deux boulevardiers, deux Parisiens désœuvrés peuvent se rencontrer aujourd'hui et se dire qu'il ne serait peut-être pas désagréable d'aller faire une promenade jusqu'à Yokohama : c'est l'affaire de quelques semaines et de quelques billets de mille francs. Si nos deux voyageurs, l'un artiste et l'autre littérateur, mettent en collaboration leur plume et leur crayon, sans autre prétention que de noter au vol leurs impressions, ils feront le livre le plus piquant. A cette différence près que MM. Guimet et Régamey ne sont ni des désœuvrés ni des boulevardiers; ils ont fait ce livre, que vient d'éditer avec beaucoup de goût M. Charpentier. L'œuvre ainsi traitée en esquisse ne nous déplaît pas; ces prome-

1. Paris, Charpentier, 1878, 1 vol. in-4° de 212 pages.

nades d'*impressionnistes* sont les bienvenues. Car ce sont bien des promenades d'impressionnistes. Il nous surprend même que semblables tentatives ne se renouvellent pas plus souvent. Il y a quelque chose à faire, beaucoup à faire, dans cette voie. Sur un tel sujet on eût pu donner encore mieux et plus; mais qu'importe! Nous ne voulons voir ici que les qualités. Elles sont très-particulières. Qu'importe que les dessins de M. Regamey soient un peu lourds et un peu écrits; l'art dont ils s'inspirent est si léger, si charmant, si décoratif! Le livre était fait et réussi d'avance. Il va de soi que tout y est emprunté au Japon : lettres, fleurons, têtes de pages et culs-de-lampe. Le pittoresque y domine; mais ici le pittoresque est tellement lié à l'art, que le décor du livre y trouve toujours son compte.



Le texte de M. Émile Guimet est animé, humoristique, rapide, semé de touches justes et vives; un peu bref cependant. C'est un éloge que nous voulons lui faire, puisqu'il nous laisse un désir. Il prend les choses par le côté extérieur; les hommes par leurs physionomies et leurs costumes; les idées par leur expression plastique. Fort bien; mais l'on voudrait que le rideau soit plus longuement et plus largement levé. C'est pourquoi l'auteur et l'éditeur nous annoncent la suite à un prochain volume de cette amusante représentation. Dans celui-ci nous ne trouverons que Yokohama et ses environs, et il reste encore à visiter Yeddo, la nouvelle capitale; Nikko, aux sites alpestres; Iobé, la ville sainte; Kioto et les merveilleux paysages de l'intérieur.

Le style, toujours alerte et décidé, est souvent un peu jeune : il a besoin de se débarrasser d'une certaine tendance à la plaisanterie forcée, avec accompagnement de souvenirs classiques. Avec un peu plus de naturel, il serait excellent. Il a les qualités essentielles de couleur et de dessin; il rend toujours ce que l'auteur veut rendre, et l'auteur voit très-fin. Il a l'œil peintre; ce qui est rare. Dans ces croquades, quelques tableaux sont au point et ne laissent aucune prise aux petites noises de la critique. Tout d'ailleurs reste léger et à l'état d'indication rapide; aucun trait n'est repassé.

Lisez cette première impression de la nature japonaise esquissée en dix lignes : « Peu à peu nous entrons dans la baie de Yeddo. A droite et à gauche, de hautes falaises blanches, bizarrement découpées, nous font apparaître le Japon tel que nous l'avons rêvé. La verdure festonne les collines et forme çà et là comme des croûtes de végétation. Les grands pins couronnent les hauteurs de leurs contours mouvementés, formés de lignes verticales dans les tiges et horizontales dans les branches. Paysage à coups de pinceau qui se découpe sur un ciel violet et se reflète dans les eaux bleues. Il pleut. Les grandes jonques que nous croisons sont montées par des hommes tout

nus, qui évitent par là de mouiller leurs vêtements. Leurs chevelures arrangées à la japonaise et la petite étoffe bleue et blanche qui leur sert de coiffure indiquent suffisamment leur nationalité. Çà et là des barques de pêcheurs toujours à deux, une grande à côté d'une petite, font croire à une sorte de mirage qui dédouble les objets et donne deux contours, deux voiles, deux sillages, mais dont l'un est le diminutif de l'autre ». Ou ce croquis des marchands chinois : « Les Chinois passent graves et affairés. Leurs vêtements, composés d'une camisole et d'un large pantalon, sont de couleurs



ROUTE AUX ENVIRONS DE YOKOHAMA.

(Dessin de M. Régamey, tiré des « Promenades japonaises »).

claires, gris perle, bleu tendre et blanc ; il est vrai que nous sommes en été. Leur teint mat, nullement jaune, se confond avec les étoffes qu'ils portent. Sur cet ensemble fade trois touches d'encre : les souliers de satin noir, à bouts carrés et relevés, à grosses semelles blanches, la calotte en satin noir également, surmontée d'un bouton rouge et s'enlevant avec vigueur sur le crâne blanc et rasé. Enfin la longue queue tressée, mêlée de soie noire, blanche ou bleue, et qui tombe jusqu'au mollet. Vu de dos, un Chinois semble partagé en deux par un point d'exclamation délicat et allongé, symbole de l'étonnement que son bizarre costume doit inspirer aux autres peuples. »

Quel champ rencontrerait en ce merveilleux pays un aquarelliste au ton franc,

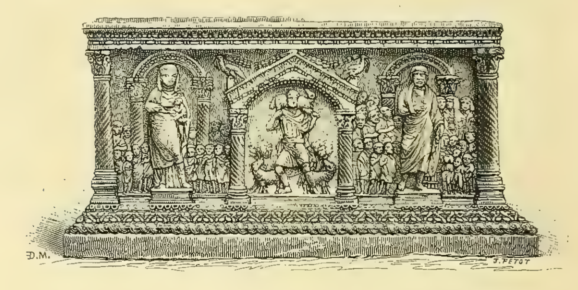
à la touche sincère, comme Pils, Regnault ou Jacquemart! Quelle moisson de couleurs rares et d'aspects inédits! Comme il ferait bien vite oublier les fausses japonaises de Montmartre et des Batignolles! Un jour viendra où quelque artiste de haute race voudra faire du japonais au Japon. A celui-là nous prédisons célébrité et profit.

Les aquarelles de M. Régamey, reproduites en lithochromie, dans le livre qui nous occupe, peuvent déjà donner idée de ce qui serait si bien fait pour tenter une ambition jeune et un peu aventureuse. L. G.

III.

Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro, par CHARLES YRIARTE, ouvrage contenant 257 gravures sur bois et 7 cartes[1].

Les bords de l'Adriatique! Quel vaste, quel beau sujet! Combien il est fait pour tenter une plume artiste, pour piquer une érudition en quête des curiosités les plus rares! Combien aussi les ombres de l'inconnu l'enveloppent encore! De Trieste à Brindisi, les bords de cette mer illustre, au centre de notre vieille Europe, au contact permanent de notre mouvement et de notre progrès sont plus ignorés que l'Égypte, que la Grèce ou que la Syrie. Il n'est pas de régions moins fréquentées, et cependant l'art s'y mêle partout au pittoresque; la barbarie y coudoie la civilisation.



SARCOPHAGE TROUVÉ DANS LES RUINES DE SALONE.

On peut, en parcourant le livre de M. Yriarte, embrasser les lignes principales de ce magnifique tableau, composé sublime de splendeurs et de misères, de pays fertiles et de contrées dévastées, de souvenirs héroïques et de vulgarités prosaïques, au milieu desquels surgissent quelques-uns des plus précieux restes de l'art antique, de l'art byzantin et de l'art italien de la première Renaissance. L'itinéraire commence à Venise, suit toute la côte orientale par l'Istrie, la Dalmatie et le Monténégro, pour revenir à la côte occidentale par Ravenne, et finit à Otrante qui touche à la Punta di Leuca, le Finistère de la botte italienne.

1. Paris, Hachette, 1878, un vol. grand in-4° de 640 pages.



LE TEMPLE D'AUGUSTE, A POLA.

Gravure extraite de l'ouvrage « Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro ».

Aucun voyage n'est semé de plus d'énigmes, de plus de noms étranges, de plus de points mystérieux. Suivons-en du regard les étapes. Voici d'abord Venise, cette reine mille fois étudiée, mille fois décrite, toujours nouvelle, toujours imprévue; du haut de son Campanile, l'imagination volontiers s'envole vers les rives de la mer Adriatique qu'il domine. Voici les belles îles, Murano, Torcello et les Arméniens; puis le port de Chioggia, avec son antique population de pêcheurs, l'active Trieste, Capo-



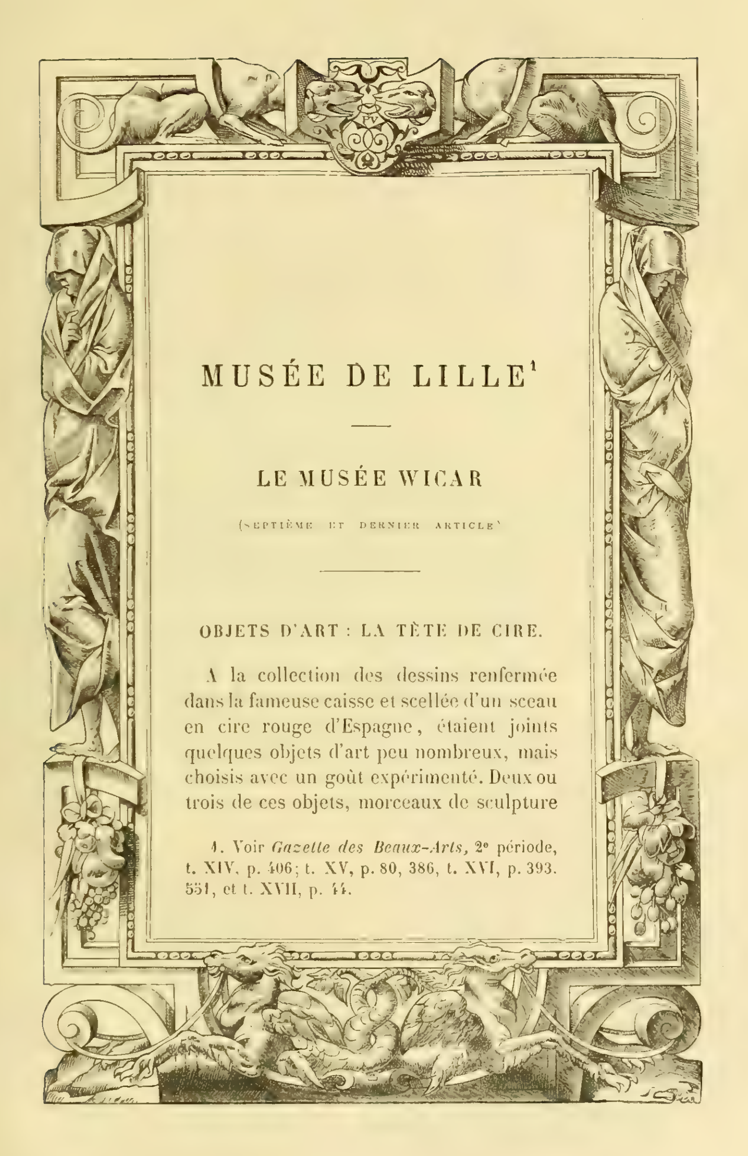
L'UNE DES FACES DU SARCOPHAGE DE SALONE.

d'Istria et Parenzo; Pola, avec ses nombreux monuments romains, Fiume et le golfe de Quarnero; Zara et les îles dalmates, Spalatro avec le célèbre palais de Dioclétien, Salone, Raguse et Cattaro; puis encore, sur la même côte, Cettigne et les vallées sauvages du Monténégro; — sur l'autre côte, l'étonnante Ravenne, la cité de Théodoric, de Gallia Placidia et de Justinien, avec ses incomparables basiliques, ses mosaïques et tous ses monuments uniques du Bas-Empire et de l'empire de Byzance, avec San-Vitale, le tombeau du Dante et l'illustre *pineta;* puis Rimini, avec sa célèbre cathédrale construite par Alberti et toute remplie des œuvres de la grande sculpture italienne du xve siècle, Pesara, Urbino, Fano, toutes villes pleines d'œuvres d'art presque ignorées, Ancône, Lorette, Foggia, avec ses ruines sarrasines et normandes, Manfredonia, enfin Brindisi qui est l'amorce principale de la route des Indes.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [2308]



MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(SEPTIÈME ET DERNIER ARTICLE)

OBJETS D'ART : LA TÊTE DE CIRE.

A la collection des dessins renfermée dans la fameuse caisse et scellée d'un sceau en cire rouge d'Espagne, étaient joints quelques objets d'art peu nombreux, mais choisis avec un goût expérimenté. Deux ou trois de ces objets, morceaux de sculpture

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIV, p. 406; t. XV, p. 80, 386, t. XVI, p. 393. 551, et t. XVII, p. 44.

ture pour la plupart, étaient de grand prix et ne faisaient pas moins honneur à Wicar que ses plus beaux dessins. Parmi eux enfin, ô fortune imprévue, se trouvait une merveille unique, la *Tête de cire,* que tout le monde connaît au moins de réputation, et qui est, je n'hésite pas à l'écrire, l'un des joyaux de l'art.

Une petite salle, sorte de *tribune* sobrement décorée, éclairée par en haut d'une lumière douce et tamisée, lui est consacrée au centre du musée. Dans ce réduit qui a les allures d'un sanctuaire, le recueillement s'impose aux plus indifférents. Les objets d'art laissés par Wicar avaient d'abord été placés dans le musée d'art et d'archéologie de la ville; depuis ils ont été réunis ici par M. Benvignat dans une crédence vitrée en ébène. Cette crédence, du dessin même de M. Benvignat, mérite un éloge particulier. Elle est dans le goût antique, avec pilastres supportant un fronton; l'architecture en est élégante et d'un bon style. Quelques-uns des objets sont posés sur des tablettes; d'autres, les plus petits, sont enchâssés dans des panneaux de bois noir, et font corps avec la décoration, ce qui est du meilleur effet. Au centre, une niche profonde a été ménagée; cette niche est revêtue intérieurement d'une couche d'or moulu, de ton mat. C'est dans cette niche, à la place d'honneur, sur un socle arrondi en bois de citronnier et mobile autour de son pivot, qu'est placée, comme le palladium du musée et de la ville tout entière, la douce, la pensive figure de cire. L'arrangement en est si heureux qu'il importait de le préciser. Il en résulte pour la première apparition un choc indéfinissable. Cette mise en scène discrète, qui ajoute à la réalité je ne sais quoi du rêve, est une trouvaille des plus heureuses. Le meuble occupe tout un côté du petit salon; en face est un divan en velours rouge capitonné, où l'on peut s'étendre et admirer à son aise, ce qui n'est jamais indifférent. Rien ne se perd ainsi de la pénétrante beauté du chef-d'œuvre.

Voici, avant de parler de la Tête de cire, la rapide désignation des objets d'art qui l'accompagnent.

Ce sont d'abord : — quelques terres cuites et quelques petits bronzes antiques, et parmi ceux-ci notamment un cheval aux formes robustes, sorte de diminutif minuscule des chevaux de Saint-Marc. On remarquera ensuite une petite *Vesta,* de style étrusque, et un buste en marbre, d'un beau travail, de *Junius Brutus.* Ce sont ensuite : — un empereur byzantin sur son trône, petite pièce en ivoire d'un curieux travail et fort rare, que l'on a pu voir en 1867 dans les vitrines de l'Histoire du travail; quatre petites plaques d'émail du XVIe siècle, dont deux sont charmantes; un bas-relief en bronze d'*Hercule étouffant Antée,* superbe

petit morceau de la Renaissance, et de même taille (à peu près un décimètre carré), cinq bacchanales exquises, en bronze noir, qui rappellent le style vigoureux des Padouans aux alentours d'Andrea Riccio ; un portrait en médaillon de Savonarole, précieux petit profil en cire peinte, et une tête d'enfant de grandeur naturelle en terre cuite, que nous repro-



BUSTE D'ENFANT EN TERRE CUITE (ART ITALIEN DU XVe SIÈCLE).

(Musée Wicar, à Lille.)

duisons ici, du sentiment le plus vif et le plus gracieux. L'accent de nature de ce charmant morceau, la fierté de l'exécution et le gras du modelé l'ont fait attribuer à Donatello. Je croirais volontiers qu'il lui est un peu postérieur. Pour moi, il rappelle beaucoup plus la manière du Verrocchio; la parenté ne serait peut-être pas difficile à établir entre cette tête d'enfant et le célèbre petit Enfant au dauphin, du cortile du Palazzo-Vecchio, à Florence. Un œil attentif découvrirait des analogies dans la façon de traiter les cheveux et les yeux. Quelques détails de

facture rappellent aussi un peu le petit Saint Jean de Michelozzo.

Par exemple, voici un bas-relief en marbre, représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* qui est bien, à n'en pas douter, de Donatello. C'est une œuvre admirable et indiscutable, que M. Perkins a d'ailleurs signalée. Elle appartient à ce genre de relief mince que les Italiens appellent *stiacciato,* et dont la saillie, aussi peu marquée que possible, plutôt dessinée que sculptée, exprime la succession des plans par des épaisseurs insensibles. On sait que Donatello a excellé entre tous les sculpteurs dans ce genre de travail; il y a fait preuve d'une habileté prodigieuse, et qui n'a guère été égalée que par celle de son élève Desiderio da Settignano. Nous n'en voulons pour preuve que la Sainte Cécile, de la collection de lord Elcho, ou le buste en profil de Saint Jean-Baptiste du musée des Offices, aujourd'hui au Bargello. Le bas-relief de Lille appartient à la manière délicatement réaliste de Donatello; il est de même style, quoique différent comme composition et, à mon avis, plus beau que le bas-relief du baptistère de San-Giovanni, à Sienne, exécuté en 1427. Il est à la fois plus fin et plus souple d'exécution. C'est une scène simplement et magistralement ordonnée dans une architecture assez touffue de colonnades, de portiques et d'escaliers à l'antique. Il est de petites dimensions, il mesure environ soixante centimètres de large sur quarante de haut. Wicar ne nous a malheureusement laissé aucune indication sur sa provenance.

Un autre bas-relief de dimensions un peu moindres ($0^m,42$ sur $0^m,22$), en cire rouge, est plus beau encore. C'est plutôt un moulage en cire qu'une maquette. Je n'oserais pas affirmer qu'il soit de Donatello; il me semble d'un style moins ancien. Il en est digne cependant par la fierté du dessin, par l'originalité du motif et par ce souffle rhythmique, dont la ferme élégance rappelle les plus merveilleuses bacchanales du Poussin. J'hésite à mettre un nom au-dessous de ce rare chef-d'œuvre, mais je n'hésite pas à le signaler comme l'un des morceaux les moins connus et les plus exquis de la sculpture italienne.

Je noterai enfin deux esquisses en terre cuite des Esclaves enchaînés du Tacca, qui décorent les angles du piédestal de la statue de Ferdinand Ier, à Livourne; une jolie figure de femme, attribuée à Jacopo Sansovino, un *Amour* de Duquesnoy, en marbre, un *Cupidon* en terre cuite, de Bouchardon, toutes figures de très-petites dimensions, et le charmant portrait à l'huile de Wicar, par lui-même, que nous avons fait graver dans notre premier article.

J'arrive enfin à la Tête de cire dont l'examen servira de conclusion à mes études sur les collections lilloises.



La Tête de cire. — Je me sens hésiter. Il y a des œuvres dont la beauté échappe à toute description, dont l'enivrant parfum échappe à toute analyse. Tel est le plus illustre tableau du monde, la *Joconde* de Léonard; telle est l'humble figure de cire du musée de Lille, qui est en sculpture la Joconde. OEuvre d'un degré moindre sans doute, car rien ne peut égaler la Joconde, mais que tout concourt à rendre étrange et mystérieusement enchanteresse : la rareté de la matière, l'originalité du style, la perfection désespérante de l'exécution, et jusqu'à la provenance obscure de ce fragile morceau.

J'ai la bonne fortune de pouvoir faciliter ma description par la gravure qu'a faite pour nous M. Gaillard et que nous publions avec cet article. Il me serait peut-être difficile de faire à brûle-pourpoint l'éloge d'une planche commandée par la *Gazette* et attendue depuis longtemps par tous ses lecteurs. D'ailleurs, l'éloge n'est plus à faire de l'artiste qui a tracé un sillon solitaire et déjà si profond dans l'histoire de la gravure moderne, dédaigneux des fausses traditions et des lettres mortes de la routine, estimant que le champ de l'art est illimité, que tout ce qui est sain, franc, personnel et fort, a droit à l'admiration, que Dürer ne nuit point à Claude Mellan, Marc-Antoine à Nanteuil, M. Henriquel-Dupont à M. Gaillard lui-même, que tous les procédés sont bons lorsqu'ils sont employés à propos, que le grand art en un mot, l'art des vrais et puissants maîtres, n'a ni formules ni lisières. L'auteur de l'*OEdipe*, de l'*Homme à l'œillet*, du *Gattamelata* et du *Crépuscule* était désigné pour graver la Tête de cire. Comment il s'est acquitté de sa tâche, comment, par une simplification hardie de la coloration au profit de la forme, il a su exprimer d'inexprimables délicatesses, c'est ce que je n'ai pas à dire, — l'œuvre parle de soi ; — cependant je ne puis m'empêcher de remarquer que le côté vivant et expressif de la sculpture a passé tout entier dans la gravure, je veux parler de cet indécis et inoubliable sourire qui est l'âme même de l'œuvre.

Le modèle reproduit est évidemment celui d'une jeune fille de quinze à dix-huit ans. C'est une tête en cire vierge colorée, avec le cou et la naissance de la gorge. Le piédestal qui supporte ce buste et la draperie chiffonnée dans lequel il a été comme serti sont en terre cuite peinte. On a eu pleine raison de maintenir cette addition du XVIIIe siècle, qui par son mauvais goût tranche assez pour rester à l'œil une addition bien indépendante et qui, après tout, ajoute encore au moelleux de la matière

qu'elle enchâsse. Elle témoigne de l'admiration que cette figure avait fait naître dès le siècle dernier, et il faudrait bien se garder de vouloir lui substituer une garniture d'un style meilleur. Telle l'a faite le goût rococo, telle nous devons la respecter. D'ailleurs l'enduit bleu dont elle avait été recouverte s'est effrité et a pris une réelle douceur, qui sied aux pâleurs mordorées de la cire ; car la coloration joue dans cette œuvre un rôle capital sur lequel je reviendrai tout à l'heure. Je continue la description. C'est un portrait, un peu plus petit que nature, et un portrait qui frappe d'abord par de singuliers accents de réalisme ; réalisme plein de style et de noblesse comme on le savait comprendre aux grandes époques. Mais je le dis, l'œuvre est réelle ; je note en premier ce caractère dominant de vérité, de ressemblance voulue et d'intimité. Un autre aspect général est à retenir, parce qu'on ne le rencontre nulle part ailleurs à un degré plus exquis, c'est une expression de jeunesse chaste.

Le visage est légèrement incliné en avant, vers la gauche. Cette attitude pensive est également très-curieuse. Le regard par suite est abaissé. Le mouvement est celui d'une rêverie un peu triste, même un peu souffrante. Le cou, dégagé, est rond, assez fort, d'apparence flexible et d'une incomparable élégance de lignes ; les joues, d'un modelé très-ferme, sont pleines, grandes et un peu plates, suivant le canon de la beauté grecque ; l'oreille, haut placée et portée en arrière, est plutôt grande que petite, d'un modelé étonnant étudié sur le vif ; elle est entièrement découverte, et l'ourlet, bien détaché, est légèrement infléchi par le poids des cheveux ; le menton est très-rond, court et un peu proéminent ; la bouche est d'ouverture moyenne, mais les lèvres, minces, creusées et délicieusement vivantes, sont illuminées par un mystérieux sourire ; le nez, assez épais à la racine, de ligne concave, c'est-à-dire discrètement camard, prend aux narines des finesses adorables ; l'œil n'est pas très-grand et il est un peu bridé ; le front est étroit et bas ; les cheveux, ondés et divisés au milieu en deux masses abondantes, se réunissent et s'enroulent négligemment assez bas sur la nuque. Le galbe du front et l'arrangement de la coiffure sont empreints de ce caractère antique que j'ai déjà signalé dans les joues, caractère assez frappant, dans ces parties essentielles de la tête, pour expliquer l'opinion très-tenace de quelques savants en faveur de l'origine grecque de la figure.

Le modelé est d'une perfection, d'une douceur d'outil et d'un fondu qui ne sauraient être dépassés ; la matière elle-même, grasse et légèrement translucide, a permis d'atteindre à une délicatesse que le marbre le plus pur ne comporterait pas. Enfin les colorations à demi effacées et



comme voilées, qui animent encore çà et là la figure, complètent cet effet extraordinaire, qui ne simule point assez la vie pour rien perdre de son caractère sculptural, mais qui est pour ainsi dire le souvenir de ses dehors les plus charmants. Plus encore que le caractère particulier du type, plus encore que le raffinement exquis du style et de l'exécution, la couleur a une importance décisive dans l'effet presque inquiétant que produit cette œuvre. Un seul ton mat, ambré, que réchauffe et encadre doucement le fond d'or de la niche, s'étend sur l'épiderme velouté et pulpeux. Les cheveux, dont le temps a bistré les sinuosités et patiné l'émail, sont d'un ton d'or un peu plus foncé. Les yeux sont d'un bleu de saphir doux et sombre; la pupille est légèrement marquée en relief et les paupières ont eu autrefois des cils qui se sont détachés peu à peu. Les sourcils, à peine indiqués aujourd'hui, ont dû être plus accentués. Les lèvres sont encore très-visiblement carminées. L'ensemble est d'une harmonie de tons inouïe. Je noterai à ce propos un détail assez curieux, c'est que la tête de Lille n'est pas, comme certains autres ouvrages de cire, colorée dans la masse, c'est-à-dire modelée avec des cires de couleur, mais qu'elle a été peinte après coup au pinceau, avec des tons légers qui ont pénétré la matière encore tendre.

L'expression des traits de la Tête de cire n'est pas moins remarquable. Il y a là un poëme étrange que chacun interprète d'après son sentiment, mais qu'il est impossible de déchiffrer en entier; d'autant que la figure a, suivant l'angle sous lequel elle se présente, deux ou trois expressions absolument différentes. C'est une surprise merveilleuse que de la faire tourner lentement sur son pivot et d'en suivre attentivement les mouvements imprévus de physionomie. Notre ami et collaborateur, M. Anatole de Montaiglon, dans une conférence du plus haut intérêt et de la plus savante érudition sur l'Histoire de la sculpture en cire depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, qu'il vient de faire à l'Union centrale, frappé comme moi de cette diversité étonnante, l'a indiquée dans les quelques mots éloquents qu'il a consacrés au chef-d'œuvre du Musée Wicar. De face, en effet, c'est une figure très-jeune et très-chaste, d'une mélancolie résignée et souffrante. Involontairement on s'attendrit, on s'émeut, on compatit aux douleurs de cette existence anonyme, dont nous retrouvons sans doute ici l'effigie funéraire. Le profil, au contraire, presque gai, est naïf et souriant. La concavité du nez se fait sentir, — je regrette que dans le petit croquis à la plume, qui accompagne ses lignes, M. Gaillard ait cru devoir l'atténuer un peu; — elle est irrésistiblement jolie : c'est la beauté en fleur et prête à s'épanouir. La construction du menton, de la bouche, de la joue et de

l'arcade sourcilière est d'une perfection idéale; les accents du modelé sont pleins et moelleux. Le profil perdu, avec le beau jet des cheveux, avec les hardiesses d'attache de la nuque et des oreilles, est d'une fermeté surprenante; il a quelque chose de fier et de presque sauvage. J'ajouterai encore que les deux profils, comme il arrive toujours dans la nature, sont curieusement dissemblables. Celui de gauche est plus calme que celui de droite.

Je ne sais si cette mobilité de l'expression, qu'on ne retrouverait peut-être au même degré dans aucune autre sculpture, est une beauté de plus pour les formalistes; j'admets que ce soit une recherche maladive. Mais, ce que je puis affirmer, c'est que l'effet produit est irrésistible, qu'il est soudain et que, pour ceux qui ont eu quelque commerce avec la petite charmeuse, cet effet se transforme inévitablement en une sorte de culte. Je l'ai dit, la *Joconde* et la *Tête de cire* sont sœurs.

On a critiqué le fond d'or qui lui sert de repoussoir. J'ai voulu me rendre compte expérimentalement de la valeur de cette observation. J'ai esayé, avec M. Benvignat, au moyen de grandes feuilles de papier, des fonds de couleurs différentes. Le fond gris, qui serait le meilleur, fait immédiatement de la *Tête de cire* une chose de pure couleur, il mouvemente la ligne et détruit ce calme, cette pureté et cette élégance suprême de contours qui l'élèvent si singulièrement dans les hauteurs du grand art. Avec le fond d'or, il est vrai, la couleur se trouve modérée et assourdie; elle passe, si je puis dire, du majeur au mineur; mais comme avant tout ce buste est une œuvre de style et de souveraine perfection dans le travail, je n'hésite pas à tenir le fond d'or, par cela seul qu'il donne aux lignes une délicatesse plus sculpturale pour un essai heureux et définitif. Il fait corps d'ailleurs avec le ton des chairs, auquel il ajoute je ne sais quelle morbidesse, et s'harmonise parfaitement avec la niche en bois noir.

Quand et par qui fut fait ce chef-d'œuvre? D'où provient-il, et par quel concours heureux de circonstances nous est-il parvenu? Autant de questions qui n'ont point encore reçu de réponse définitive et qui n'en recevront probablement jamais.

D'abord d'où provient-il et de qui Wicar le tenait-il? Nul ne le sait. Wicar n'avait pas même pas mentionné dans son testament cet objet qui était le plus précieux de sa collection. Personne ne l'avait remarqué chez lui; personne n'en avait signalé l'existence avant que Carattoli, l'héritier fiduciaire de Wicar, en ait fait la remise à la ville de Lille avec les dessins et les autres objets d'art. Il était seulement désigné dans

l'inventaire sous cette brève désignation : *Tête de cire du de temps Raphaël.*

Lorsque plus tard elle entra dans le musée, l'œuvre menaçait ruine. De nombreuses et inquiétantes crevasses résultant d'une brisure antérieure traversaient le cou et la poitrine. On se décida à une restauration



LA TÊTE DE CIRE, VUE DE PROFIL.

Musée Wicar.

indispensable. L'habile modeleur en cire, M. Talrich, fut chargé de cette tâche périlleuse. Il s'en acquitta avec un bonheur et une adresse, en même temps qu'un respect, au-dessus de tout éloge. On découvrit à ce moment, détail à noter, que le buste entier était creux et que la cire avait à peine un centimètre d'épaisseur. L'opinion de M. Talrich est que la cire a dû être coulée d'abord dans le creux d'un modèle en terre, en plâtre ou en tout autre matière, puis délicatement reprise au fer chaud, pour les accents du modelé, avant l'achèvement au pinceau. J'irai même

plus loin que M. Talrich; je pense que quelques parties ont été étudiées par le sculpteur sur des moulages obtenus directement de la nature, et sans doute après la mort.

C'est à ce moment que M. Alexandre Dumas fils, épris de la beauté de l'œuvre, en fit faire à grands frais une copie dont l'exactitude fait illusion. Elle est aujourd'hui le plus rare ornement de son cabinet de travail. Voici, d'ailleurs, ce qu'en disait le spirituel écrivain, grand amateur d'objets d'art, dans une lettre adressée à un de ses amis :

« ... Je voudrais te montrer sur une table, près de ma bibliothèque, « devant une grande tenture en soie brodée d'animaux fantastiques de « toutes couleurs, une tête de jeune fille en cire, copie unique que j'ai « fait faire, de celle qui est au musée de Lille et qu'on rapporte à « Raphaël; moi, je la crois de Léonard, mais mon opinion ne fait rien à « l'affaire. Cette tête est divine. Gras l'a copiée avec amour. Elle est le « grand Tout en un petit volume, car son expression donne l'image de « la vie, et la matière dont elle est faite donne la sensation de la mort. « Ce que nous avons écrit ensemble depuis plusieurs années est prodi- « gieux... »

Quand et par qui fut fait ce chef-d'œuvre? Cette question, du moins, a fait un pas important. J'ai déjà dit plus haut que quelques personnes, au nombre desquelles il faut compter M. Benvignat, se fondant sur la découverte de figures funéraires en cire, faite à Cumes par le comte de Syracuse, en 1853, dans un tombeau, voulaient y voir un produit de l'art antique. Cette opinion, au premier abord, n'était pas sans apparences de raison. D'abord, il est reconnu aujourd'hui que la sculpture en cire colorée date de la plus haute antiquité. On connaît les figurines fréquemment retrouvées dans les sépultures de l'Égypte; on connaît aussi l'ode d'Anacréon sur un Amour de cire; Lysicrate, frère de Lysippe, était un cirier illustre; enfin les Romains ont fait un usage constant de cette matière pour les figures votives et les figures funéraires. Ces dernières étaient des bustes fixés au corps du mort à la place de la tête véritable, et notre buste, qui est incontestablement funéraire et qui, ainsi que je l'ai remarqué, a certaines des apparences de la beauté antique, n'est pas un fragment brisé ou séparé accidentellement d'un corps en cire; il forme bien un tout distinct; la coupure de la cire est nette et voulue. Malheureusement ces remarques n'ont rien de concluant. L'usage de modeler des têtes séparées a été de tous les temps; il a même persisté jusqu'à nos jours. On le retrouve au moyen âge dans les *vœux de cire;* il est employé à la

Renaissance par tous les maîtres ciriers de la Toscane, et plus tard par Antoine Benoist, le portraitiste du temps de Louis XIV, par Curtius et Mme Tussaud. La construction antique de certains détails de la tête n'a guère plus de valeur. On rencontre maintes fois ces mêmes caractères dans la sculpture italienne du XVe siècle, notamment dans les bas-reliefs de Ghiberti ; une jeune Florentine du temps des Médicis a pu ressembler à une jeune Romaine du temps d'Auguste. De plus, il serait facile de relever tous les aspects, « toutes les surprises de natures, si familières à l'art du XVe siècle », comme l'a dit Jules Renouvier, qui la signalent avec bien autrement de force comme une œuvre de l'art moderne, et, dans l'art moderne, comme une œuvre de l'art italien à la plus belle période. Pour qui sait comparer attentivement, la Tête de cire de Lille est une œuvre très-proche de 1480, c'est-à-dire contemporaine du Verrocchio. Moins soutenable encore est l'attribution fantaisiste qui en avait été faite à Raphaël, au temps de Wicar, et qui, plus tard, avait été reprise étourdiment dans le n° du 27 mars 1852 du journal l'*Illustration*. Une telle attribution, que rien aujourd'hui n'autorise, pouvait à la rigueur se justifier au XVIIIe siècle par l'embarras où l'on se trouvait d'inscrire un nom digne d'une aussi grande perfection, peut-être aussi par je ne sais quelle expression raphaélesque du sourire.

Il n'est pas nécessaire d'aller si loin, ni si haut. Notre regretté collaborateur, Jules Renouvier, dans une de ces notices lumineuses dont ce rare esprit avait le secret, a placé la question sous son véritable jour. Le petit article qui a paru sur ce sujet dans le troisième volume de la *Gazette*[1] en a fixé les justes données. Tout l'honneur du rapprochement, qui est presque une découverte, lui revient tout entier.

On sait par divers témoignages que l'art de la sculpture en cire a été porté à son apogée, à Florence, vers la fin du XVe siècle. Il avait pour mission de consacrer dans les églises des images votives, en cire peinte, de personnages dont la mémoire était chère. Cette coutume était surtout pratiquée dans la Toscane. Ces représentations étaient exécutées avec la préoccupation non de faire des personnages de cire, mais des vivants. Vasari en parle avec précision dans *Vie du Verrocchio*, citant comme exemple les images de Laurent de Médicis, qui furent faites pour l'église du couvent de Chiarito et des Servites à Florence, et pour l'église de Sainte-Marie-des-Anges, à Assise, après la conjuration des Pazzi (1478). Il donne même des détails curieux sur l'exécution de ces figures : « Le corps était fait d'une ossature de boisage entre-croisé

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. III, pages 336-341.

de cannes fendues, recouverte de draperies enduites de cire et arrangées en plis élégants ; les têtes et les mains étaient de cire plus épaisse et modelée avec art *dal vivo,* « sur nature », creuses en dedans et peintes à l'huile, avec des ornements dans les cheveux et autres accessoires qui pouvaient aider à simuler la nature. » Ces figures, du moins pour le buste, étaient exécutées d'après des moulages ou parties de moulages faits sur nature. Vasari nous apprend que le Verrocchio, qui fut l'un des premiers à se servir du moulage, ne dédaigna pas d'exécuter lui-même de ces figures de cire, et l'on sait que l'illustre maître de Léonard partagea avec son condisciple, à l'atelier de Donatello, Desiderio da Settignano —, l'auteur probable de l'incomparable buste de femme du Louvre et de celui du palais Strozzi, — la réputation d'avoir su donner à ses bustes de femme une grâce et une morbidesse toutes particulières. Le même historien nous apprend qu'il donna des leçons et des conseils au plus célèbre des maîtres ciriers de Florence, Orsino Benitendi. Les Benitendi étaient une famille d'artistes adonnée à la fabrication des images de cire. Le chef, Jacopo, prit avec son fils Zanolès et son neveu Orsino le nom de *Sallimagini* ou *del Ceraiuolo*. Toutes leurs œuvres, en raison de leur fragilité même, ont péri. Rien ne nous est parvenu de ces étonnantes images qui ornaient les églises de Florence et nous ne pouvons nous rendre compte de l'immense talent d'Orsino que par la comparaison avec les autres artistes de cette époque prodigieuse et par les éloges enthousiastes des contemporains. Orsino, dit encore Vasari, signait ses œuvres d'un grand O avec une R dedans et une croix au-dessus. Telles du moins étaient signées les figures qui se trouvaient dans l'église des Servites, à Florence.

Je dis que toutes ces œuvres de cire du XVe siècle ont disparu. Qui sait? Il existe encore, à sept kilomètres de Mantoue, sur la route de Crémone, — il suffit d'ouvrir le *Guide* de Du Pays, à la page 225, — une église consacrée à Sainte Marie-des-Grâces, et qui est un lieu de pèlerinage très-fréquenté et très-célèbre depuis le commencement du XVe siècle. Cette église est encore remplie, des deux côtés de la nef, de figures en cire de pieux pèlerins, parmi lesquelles il s'en trouve de grandeur naturelle et habillées de leurs vêtements. On y distingue encore les images de Charles-Quint, de Pie II et du connétable de Bourbon. Quelle est leur valeur d'art? Je l'ignore, ne les ayant malheureusement pas vues en allant à Mantoue, mais il n'y aurait rien d'impossible à ce qu'il subsistât encore là quelque œuvre du XVe siècle.

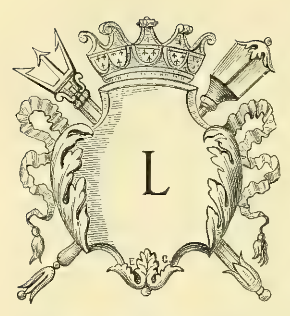
Devant la Tête de cire de Lille, tout nous autorise donc à supposer que nous sommes en présence d'une épave sans prix de cet art spé-

cialement florentin et très-probablement devant une œuvre du plus habile, Orsino Benitendi. Ce spécimen, conservé comme par miracle, suffirait alors à prouver qu'Orsino fut un des plus grands artistes de la Renaissance. Je n'oserais pas l'attribuer au Verrocchio, parce qu'il me semble que son exécution est d'ordinaire plus sèche. Et cependant, cet admirateur passionné de l'art antique adoucit et spiritualisa son exécution vers la fin de sa vie, précisément vers 1480, peu de temps après qu'il se fut occupé avec Orsino de modeler en cire. Si la tête de Lille est d'Orsino, elle tiendrait encore certainement une partie de son caractère profond, expressif et même étrange de l'influence de l'auteur sublime du *Colleone.* Quoi qu'il en soit de ces suppositions qui, malgré toute leur vraisemblance, resteront sans doute toujours des suppositions, je n'hésite pas sur l'origine florentine de notre buste. Nous nous consolerons de n'avoir ni un monument grec du temps de Périclès, ni une œuvre de Raphaël, en pensant que nous possédons le monument le plus rare et l'un des plus parfaits de la plastique moderne, débris unique d'un art aujourd'hui disparu.

LOUIS GONSE.



LE BLASON DE MOLIÈRE



LORSQUE Charles Perrault, tout imbu qu'il était des préjugés du monde officiel de son temps, donna place à Molière parmi les *Hommes illustres du* XVIIe *siècle*[1], il voulut joindre à la biographie du grand poëte comique une image qui reproduisît fidèlement ses traits. Comme la planche, gravée en 1685, par Jean-Baptiste Nolin[2], d'après Pierre Mignard, pouvait fournir encore un nombreux tirage, il crut, avec raison, ne pouvoir mieux faire que de se servir de cette œuvre précieuse. Le portrait, réduit au buste, fut entouré d'un encadrement ovale, décoré, à sa partie inférieure, d'un écusson où se voient trois miroirs, *posés deux et un*, et surmonté, en guise de heaume, d'un masque avec lambrequins.

Ce blason n'ayant jamais été le sujet d'une étude spéciale, nous allons essayer d'en indiquer les origines.

L'extrait, qui suit, d'un petit carnet de notes héraldiques du commencement du XVIIIe siècle, concernant certaines familles de la bourgeoisie parisienne, que nous a jadis communiqué M. Lefebvre, l'ancien libraire de l'Arcade Colbert, va d'abord indiquer la couleur de ses émaux. On y trouve, pp. 18 et 22 :

« BÉJART : *d'azur à la fasce d'argent, à trois molettes d'or, deux en chef, une en pointe.* »

« Mme DE MONTALANT-RACHEL, de son nom, DE MOLIÈRE-POQUELIN : *de sinople à trois miroirs de Vérité, embordurés d'or*[3]. »

1. Paris, Ant. Dezallier, 1696, 2 vol. in-folio.

2. On sait peu de chose de ce graveur, dont l'œuvre est très-restreint. L'adresse, inscrite au bas de son portrait du P. Menestrier, apprend qu'il habitait quai de l'Horloge. Peut-être était-ce le même artiste que J.-B. Nolin, géographe du roi et marchand de cartes géographiques.

3. Un second manuscrit de la même période, relatif à la Bretagne et à quelques

On sait que Mme de Montalant fut le seul enfant, issu du mariage de Molière et d'Armande Béjart, qui lui ait survécu.

Les armoiries, attribuées ici à la famille de cette dernière, dont le père, bien que huissier aux Eaux et Forêts, se qualifiait écuyer sur la fin de sa vie, sont identiques à celles portées à l'*Armorial de la généralité de Paris,* conservé au département des mss. de la Bibliothèque nationale, volume II, f° 1000. Cela ferait supposer que l'auteur des notes précitées était également bien renseigné sur celles de Mme de Montalant. Nous allons essayer de le démontrer, à l'aide des émaux du blason lui-même.

Dans ses *Recherches sur Molière et sur sa famille,* Eudore Soulié indique, p. 84, à l'aide de l'inventaire du mobilier de la maison mortuaire, dressé du 13 au 20 mars 1673, les couleurs qu'il affectionnait d'une manière spéciale, c'est-à-dire le *vert* et le *jaune.* Les tentures et draperies de sa chambre à coucher étaient de ces deux teintes. Elles dominaient également dans la plupart de ses habits de théâtre. — Les rubans *verts* d'Alceste sont restés célèbres. — C'est précisément *vert* et *or* que sont le champ et les meubles de son écu[1].

Le même document constate, d'autre part, p. 272, qu'une des pièces, dont se composait l'appartement de la rue Richelieu, occupé par Molière et sa femme, au moment de son décès, était décoré en *bleu* et *blanc,* et garni de siéges de bois *doré,* le tout s'identifiant avec les couleurs du blason des Béjart. D'où on est autorisé à conclure que les deux époux ont eu un but déterminé, lorsqu'ils ont fait choix des étoffes de leurs ameublements respectifs.

A ces premiers renseignements viennent s'en ajouter d'autres. Parmi ceux, pleins d'intérêt, consignés par Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* il en est un qui se rapporte au pseudo-heaume des armoiries données dans le livre de Perrault, p. 874. « Mo-

autres provinces, qu'ont possédé les frères Gautier, de Nantes, blasonne de la sorte ces mêmes armoiries : *d'azur à trois miroirs de vérité d'argent;* mais les nombreuses inexactitudes qu'on y rencontre font estimer qu'il n'y a pas trop lieu d'en tenir compte. Avant d'avoir étudié la question avec tout le soin qu'elle comportait, nous avions accepté cette variante, et l'avions consignée dans le journal de Fontenay l'*Indicateur,* du 18 mai 1873. M. A.-P. Malassis a fait de même dans le petit volume qui a pour titre : *Molière jugé par ses contemporains.* Paris, Liseux, 1877, in-8°. La gravure, placée en tête du livre, les reproduit ainsi.

1. Le cristal étamé des miroirs devait être blanc; mais on verra, plus loin, que Molière avait introduit le blanc mat parmi ses couleurs favorites.

Le graveur, qui a ajouté un cadre à la gravure de Nolin, n'ayant pas sans doute de connaissances héraldiques a mal interprété le champ du blason. Dans le dessin qu'en a fait M. Goutzwiller les tailles ont été indiquées comme il convient pour la lecture.

lière, dit Jal, avait une vaisselle plate, marquée d'un caractère qui rappelait sa double profession de poëte et d'acteur. Au nombre des lettres que reçut Cabart de Villermont, est un billet d'un certain Collinet[1], qui vivait à Rochefort, auprès de Michel Bégon[2]. Il est daté du 14 avril 1705 et contient ce passage : « *La remarque curieuse que vous faites, par vostre lettre, des masques que feu M. de Molière avoit fait graver sur son service de vaisselle d'argent, a charmé nostre illustre magistrat (Bégon), et auroit fort embelli la nouvelle Vie que nous avons de cet auteur célèbre*[3]. » (Mss. de l'abbé Dangeau, Bibliothèque nationale.)

« Ce petit fait, resté inconnu jusqu'ici, ajoute Jal, méritait qu'on le citât, je pense. »

Il le méritait certes, car il fournit un argument de plus en faveur de l'authenticité des armoiries de Molière, et qu'il aidera peut-être à faire retrouver la trace de son service d'argenterie, estimé au poids, au moment de sa mort, 6,240 livres[4]. La voie est présentement ouverte ; que les chercheurs se mettent en quête. La plupart des pièces de ce service ont dû être livrées à la fonte ; mais il n'y aurait rien d'impossible à ce que quelques-unes fussent restées intactes. Ce ne serait pas un mince honneur pour l'un de nous de posséder les *chandeliers d'étude*, mentionnés dans l'inventaire de 1673.

Voici, maintenant, un passage de l'oraison funèbre burlesque que Donneau de Visé fit insérer, peu de jours après la mort de Molière, dans le *Mercure galant :* « Que vois-je ! tant d'*écussons aux armes du défunt* réveillent ma douleur. Vous le voyez, messieurs, ces armes parlantes

1. Jacques Collinet, sieur de la Jarrie, né à Saint-Hilaire-de-Rié (bas Poitou), commis de l'administration de la marine, puis secrétaire de l'intendance de Rochefort. Il était amateur de médailles et d'objets d'art, comme son patron, et avait épousé la fille du graveur et éditeur d'estampes, Pierre Landry, de Paris.

2. Michel Bégon, intendant de la marine à Rochefort, qui a écrit les biographies de plusieurs hommes célèbres du XVIIe siècle et fait graver leurs portraits, dans le but de composer un ouvrage analogue à celui que Charles Perrault publia plus tard. Ayant appris que ce dernier allait bientôt faire paraître la première partie du sien, il renonça à son projet et abandonna généreusement à son concurrent ses notes, le fruit de ses recherches personnelles et les planches déjà exécutées.

Bégon n'appréciait pas le génie de Molière à sa valeur réelle. « J'estime Molière plus que Scarron, écrivait-il, le 8 février 1689, à Cabart de Villermont ; mais n'y l'un n'y l'autre ne doivent passer pour des illustres du siècle. »

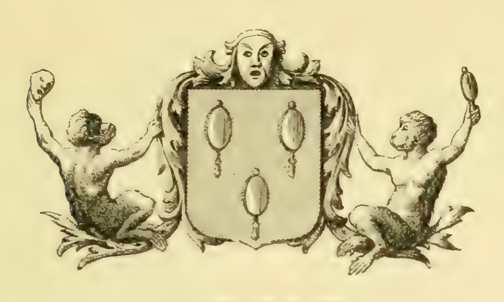
MM. de la Morinerie et Georges Duplessis ont publié des études remplies de détails curieux sur cet amateur des beaux-arts.

3. Il s'agit de la *Vie de Molière*, publiée par Grimarest en 1705, et non d'une autre, écrite par Bégon, comme on l'a dit à tort.

4. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 281.

font connaître ce que nostre illustre autheur sçavoit faire ; ces *miroirs* monstrent qu'il voyait tout ; ces *singes*, qu'il contrefaisait bien tout ce qu'il voyait, et ces *masques* qu'il a démasqué bien des gens, ou plutôt des vices qui se cachaient sous de faux masques[1]. »

Ce texte est décisif[2]. Il fait certainement allusion aux peintures et broderies du poêle et du drap mortuaire qui recouvraient le cercueil de l'illustre mort. Il complète nos précédentes indications en nous apprenant que son écu avait deux singes pour supports[3], ce qui rend encore la signification symbolique plus claire. N'oublions pas de rappeler, non plus, que les deux singes et le masque comique se trouvent réunis sur le frontispice, gravé par François Chauveau, pour le premier volume des



LE BLASON DE MOLIÈRE.

D'après le portrait du Nolin et le frontispice de l'édition de 1666

OEuvres de Molière qu'a publié, en 1666, le libraire Gabriel Quinet. Chauveau était, paraît-il, l'ami du poëte ; celui-ci n'a pu, dès lors, rester tout à fait étranger à la composition de ce frontispice, quoiqu'il semble avoir pris peu de part à la correction des épreuves du texte[4].

1. *Mercure galant,* t. IV, 1673, p. 261. L'article de Jean Donneau de Visé est intitulé *Conversation dans une ruelle de Paris sur Molière défunt, suivie de son Oraison funèbre.*

2. Il a été utilisé par M. Malassis dans sa brochure de *Molière jugé par ses contemporains,* p. 23. Mais l'auteur y a confondu les pièces accessoires avec celles du blason lui-même.

3. Ces singes faisaient allusion à la profession du comédien ; mais c'était peut-être aussi un souvenir de la maison, dite *des Singes,* où Molière avait reçu le jour. Sur le poteau sculpté, qui en faisait l'encoignure, se voyaient plusieurs de ces animaux.

4. Cette édition de 1666 est la première parue en corps d'ouvrage, avec pagination suivie. Parmi celles antérieures, qui ne sont, en réalité, que des recueils de pièces

La question qui nous occupe est, de la sorte, apurée. Charles Perrault a placé, au-dessous du portrait de Molière, des armoiries qui étaient bien réellement les siennes. Il serait bon de savoir présentement si ce blason était de l'invention du poëte ou s'il le tenait de ses pères. La plupart des familles bourgeoises du XVII[e] siècle s'en étaient attribué un, à dater du moment où elles avaient commencé à faire figure dans leur quartier ou leur canton ; il n'y aurait, en réalité, rien d'improbable à ce que les Poquelin possédassent le leur, sans jouer pour cela aux bourgeois-gentilshommes. Nous n'avons rien découvert, il est vrai, de précis à cet égard, sauf un jeton de cuivre, à demi fruste, frappé en 1664 pour Louis Poquelin, administrateur de l'hôpital de la Trinité et receveur général des pauvres, dont voici la description :

Écu surmonté d'un heaume ; dans le champ, une fontaine, avec trois arbres au-dessus. Les émaux non indiqués : L. POQUELIN, RECEVEVR GÉNÉRAL DES PAVVRES.

Revers. — Armes de la ville de Paris. VRBIS ET FORIS PAVPERVM TVTELA, 1664[1].

Si ce Poquelin était, comme nous le supposons, de la même famille que les tapissiers du Roi, ses armes n'ayant aucun rapport avec celles qui font le sujet de notre dissertation, il y aurait, par cela même, lieu de croire que les trois miroirs et leurs accompagnements ont été une appropriation toute personnelle, en rapport avec la direction du génie de Molière et l'exercice de son état de comédien. Il les aura adoptés comme

séparées, nous signalerons la suivante, dont nous avons un exemplaire complet sous les yeux : *Les Œuvres de monsieur Molier (sic)*. Paris, Charles de Cercy, 1664, 2 vol. in-12. Le premier volume est composé du *Remerciement au Roy* (1664) ; des *Précieuses ridicules* (1662); de *Sganarelle* ou *le Cocu imaginaire* (1662); de l'*Escole des maris* (1663); des *Fascheux* (1663). Le deuxième volume contient l'*Estourdy* (1663); le *Dépit amoureux* (1663); l'*Escole des femmes* (1663); la *Critique de l'Escole des femmes* (1663).

M. Paul Lacroix n'a connu que le tome premier de ce recueil (*Bibliographie moliéresque*, 2[e] édition, n° 266, p. 72).

1. Ceci rédigé, nous trouvons le passage suivant, qui nous avait échappé dans l'*Iconographie moliéresque* de M. P. Lacroix : « Nous avions toujours supposé que Molière avait fait frapper pour lui-même un jeton portant ses armes de famille (car ses parents, dont plusieurs avaient été juges et consuls de la ville de Paris, prenaient la qualité de *noble homme*, dans les actes d'état civil). Peut-être s'était-il contenté de mettre sur ce jeton son emblème, qui était un masque de théâtre, ou ses armes parlantes, qui étaient trois miroirs. Mon savant ami, M. le baron Pichon, vient de me montrer, à l'appui de mes suppositions, un jeton *en argent*, frappé pour l'usage d'un Poquelin, parent de Molière. » Suit la description. « Ce Louis Poquelin avait été juge-consul en 1661. »

siens, à dater du moment où il s'est senti assez fort pour attaquer de front les ridicules et les vices de la nature humaine. La forme nobiliaire donnée à son nom exigeait l'usage complémentaire d'un blason. Les Béjart, ses inséparables de la bonne et de la mauvaise fortune, et autres artistes de l'*Illustre théâtre*, en étant pourvus, il était naturel qu'il se mît à l'unisson, d'autant qu'il ne faisait que suivre, en agissant ainsi, les errements du milieu dans lequel il avait passé sa première jeunesse. Dans sa parenté figuraient beaucoup de gens convenablement posés, voire même un membre de l'épiscopat, cousin des Cressé, ses ancêtres maternels [1].

Notre poëte tenait ses habitudes, « à la fois somptueuses et simples », de Marie Cressé, sa mère. Cette femme d'une intelligence supérieure, qui se complaisait dans la lecture de Plutarque, était digne d'avoir un tel fils. La *Vie des hommes illustres* et une *Bible* formaient toute sa bibliothèque [2]. Elle préférait aussi le ton mat et discret des perles fines à celui, plus éclatant, des pierreries [3], indice infaillible de la couleur de son teint et de celle de ses yeux, qu'elle devait avoir transmis à son premier-né. Celui-ci, parvenu à la renommée et à la fortune, se ressouvint de cette préférence, en faisant entrer, dans son mobilier, les tentures gris de lin et blanc céladon, qui figuraient à côté de celles à ses couleurs favorites, et le blanc d'étamage dans son blason.

Marie Cressé, morte à trente et un ans, avait légué à son fils son âme d'élite, ses goûts délicats et, malheureusement aussi, sa frêle nature, impressionnable et tendre. L'un et l'autre sont morts par le cœur, victimes des soucis cuisants de leur vie domestique.



Revenons, maintenant, au portrait gravé par J.-B. Nolin, qui nous a fourni l'occasion d'entrer dans ces détails. Il donne matière à plusieurs autres remarques non moins intéressantes. Mais, avant de passer outre, il convient de décrire d'abord les divers états qu'on possède de la planche.

1. Pierre Nivelle, évêque de Luçon, prélat artiste. Nous pensons pouvoir en publier prochainement la biographie.

2. *Recherches sur Molière*, par Eudore Soulié, p. 134.

3. *Id.*, p. 138. Elle admettait néanmoins l'émeraude, et, en sa qualité de brune ou châtaine, l'étincelle carminée du rubis; parfois aussi, une note rouge dans sa toilette, ainsi que le constate l'inventaire de ses vêtements fait après décès.

Premier état. — Avant toute espèce de lettres, et avant les noms des artistes. La pendule, en forme d'applique, est accrochée à la muraille nue. L'annulaire et le petit doigt de la main droite sont pliés. Le bout du doigt du milieu dépasse le trait carré.

Deuxième état. — Avant la lettre. Les deux mains en partie refaites. On lit au-dessous du trait carré : *Petrus Mignard, trecencis, pinxit. — Jo. Baptis. Nolin sculpsit, 1685.*

Troisième état. — Encore avant la lettre. La pendule est accrochée, non plus à la muraille, mais à un pilastre.

Quatrième état. — La direction des aiguilles de la pendule légèrement modifiée. Le nom de *Jean-Baptiste Poquelin de Molière* se lit au-dessous du portrait, et, au bas de la marge, à gauche : *Friquet, excudit C. P. Regis.*

Cinquième état. — La planche, coupée par ordre de Perrault pour servir à son livre des *Hommes illustres,* est réduite à la forme ovale, encadrée dans un rectangle. A la partie inférieure de la bordure ovale, le blason de Molière. Les noms des artistes ont été supprimés. Edelinck ou plutôt Lubin ont opéré ces modifications.

Nous ne parlons pas des tirages plus modernes avec le cuivre usé et retouché.

Les états 1, 2 et 3, le premier et le second surtout, sont à peu près introuvables. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale les possède néanmoins. Le quatrième est encore rare et très-recherché. Le cinquième est assez commun, mais les armes qu'on y a ajoutées le rendent néanmoins précieux. Nous en donnons ici la reproduction.

Un article de bonne critique, consacré par M. Henri Lavoix aux portraits de Molière, qui a été inséré dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1], a déjà appelé l'attention sur la gravure de Nolin. Ce que nous allons en dire est à peu près d'accord avec son appréciation, quant à certains points.

Ce qui frappe tout d'abord, à la vue de cette saisissante image, c'est l'indicible tristesse, l'abattement profond, sorte de vieillesse anticipée, empreints sur l'ensemble des traits. On dirait un homme qui sort d'une longue et douloureuse maladie. C'est qu'en effet, Mignard a peint Molière peu de mois après la crise que celui-ci éprouva à la fin de 1665, aux approches de sa quarante-quatrième année, et qui faillit le conduire au tombeau. Un document, communiqué par M. Prosper Grolleau, ancien

1. 2e période, t. V, 1872, p. 230. Une reproduction sur bois du troisième état de la planche accompagne l'article de M. Lavoix.

sous-préfet d'Ancenis, nous permet de constater que cette crise a été beaucoup plus grave qu'on ne l'a cru jusqu'ici. Il est extrait d'un recueil de vers manuscrit, composé par un bel esprit du temps de Louis XIV, dont le nom n'a pu encore être déterminé[1]. A la page 524 se trouve reproduite l'épitaphe, si connue, de l'acteur Scorpus, composée par Martial (lib. X, épig. 53) :

Ille ego sum Scorpus, clamosi gloria circi,
Plausus, Roma, tui deliciæque breves,
Invida quem Lachesis raptum trieteride nona;
Dum numerat palmas, credidit esse senem.

Puis, après, ces mots :

« Accomodé pour le sieur Molière, quand il pensa mourrir l'an 1665 :

Je suis cet illustre Molière,
Dont les talents n'ont point de prix,
. . . .

Par suite d'une de ces fatalités étranges, qui se produisent trop souvent, chaque fois qu'il s'agit de l'auteur de *Tartuffe*, le feuillet 525 a été enlevé et, avec lui, le reste de l'épitaphe; mais l'original latin en fournit le sens.

La période aiguë de la maladie dut se produire entre le 11 décembre 1665 et la fin de février 1666[2]. La convalescence dura jusqu'en juin suivant, au dire de Charles Robinet, le gazetier-rimeur.

Ce fut vraisemblablement alors que Pierre Mignard se mit à l'œuvre. « Pris, au contact de son illustre ami, d'un accès de réalisme intelligent qui lui était peu familier, » il l'a peint tel qu'il le voyait dans l'intimité. Vêtu d'une robe de chambre — jaune, doublée de vert[3]? — assis sur une

1. Ce manuscrit autographe porte, au feuillet 2, la date 1660; mais il contient des poésies composées antérieurement à cette année, et d'autres qui l'ont été postérieurement. Le nom trisyllabique de l'auteur, commençant par la lettre P, figure à la p. 120 dans une épître à Uranie. Peut-être était-ce un certain Pérachon, dont les manuscrits de Conrart contiennent une pièce de vers; t. XIII, n° 22.

2. Le *Registre de la Grange* ne mentionne aucune représentation, où ait figuré Molière, entre ces deux dates. Il y eut du reste interruption momentanée, par suite du décès de la reine-mère.

Robinet signale la maladie de Molière et sa réapparition sur le théâtre à la date du 21 février.

3. M. Henri Lavoix se trompe en le disant revêtu de « cette robe de chambre de brocart rayé, doublée de taffetas bleu », portée dans l'inventaire après décès. Le travail du burin indique, au contraire, une étoffe de soie unie, de couleur assez voyante, avec doublure d'un ton différent et plus foncé.

chaise dont le dossier est garni d'étoffe, Molière se tourne vers le spectateur et s'apprête à fixer, par le dessin ou l'écriture, sur des tablettes qu'il tient de la main gauche, un de ces jeux de physionomie, une de ces expressions typiques, recueillies dans sa mémoire, afin de la transporter sur le théâtre [1]. L'air de tête est mélancolique et bon; le mouvement du bras, plein de cette nonchalance apparente, propre à l'écrivain qui cherche, avant de déposer sa pensée sur le papier, la forme la plus propre à lui donner précision et clarté; trait de physionomie d'autant plus vrai qu'en raison des procédés de travail à lui imposés par les exigences de sa vie habituelle, Molière devait écrire le moins possible, presque du premier jet; ce qui n'a pas peu contribué à rendre ses autographes rarissimes entre tous.

Le carnet de notes, que Mignard lui a mis dans la main, nous a fait faire une autre remarque. On a souvent cité un passage de la comédie de *Zélinde* ou *la Véritable Critique de l'Escole des femmes*, scène VI, pour montrer les procédés qu'il employait dans la composition de ses caractères; mais on n'y a pas vu, croyons-nous, tout ce qu'il contient. Étudions-le de nouveau avec quelque attention.

« ARGIMONT. — Je l'ai trouvé appuyé sur ma boutique, dans la posture d'un homme qui rêve. Il avait les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualités qui marchandaient des dentelles. Il paraissait attentif à leurs discours et il semblait, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardât jusqu'au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disaient pas. Je crois même qu'il avait des tablettes et qu'à la faveur de son manteau, il a écrit, sans être aperçu, ce qu'elles ont dit de plus remarquable.

« ORIANE. — Peut-être que c'était un crayon, et QU'IL DESSINAIT LEURS GRIMACES, pour les faire représenter au naturel sur son théâtre.

« ARGIMONT. — S'IL NE LES A PAS DESSINÉES SUR SES TABLETTES, *je ne doute point qu'il ne les ait imprimées dans son imagination.* »

Ne ressort-il pas surtout, de ce témoignage contemporain, que Molière savait dessiner et pouvait, au besoin, prendre un croquis? C'est, par conséquent, la confirmation de ce que nous avons dit ailleurs de ses aptitudes artistiques, nous appuyant uniquement, alors, sur la façon dont

1. Ce n'est pas un livre proprement dit qu'il tient à la main, mais bien plutôt des *Tablettes*, espèce d'agenda ou carnet pour prendre des notes. Si c'eût été réellement un livre que le peintre eût voulu représenter, il n'eût pas manqué de figurer, au dos de la reliure, une apparence de titre et quelque accessoire indiquant sur quoi devait être inscrite la note, à l'aide de la plume.

il a traité les questions d'art, dans son poëme à la gloire des peintures du Val-de-Grâce[1].

Mais continuons de décrire le portrait.

Accrochée à un pilastre on voit la pendule de l'horloger Gavelle, citée dans l'inventaire ; car il ne peut s'agir de celle de Claude Raillart, que Molière possédait aussi, puisqu'elle était de très-petite dimension et portée par un pied de bois doré, ainsi que le constate l'état des biens appartenant à sa fille, au moment du mariage de celle-ci avec M. de Montalant[2].

Le cadran de cette pendule a donné lieu, à cause de l'heure qu'il marque, à une foule de suppositions plus ou moins hasardées. C'est à tort qu'on est allé chercher si loin l'explication de ce détail accessoire. La direction, donnée aux aiguilles par le peintre, paraît naturelle, si l'on remarque que la ligne oblique, qu'elles suivent, correspond à celles du carnet porté de la main gauche. Simple arrangement symétrique, conforme aux règles du goût, dont ne pouvait s'écarter Mignard. Pour atteindre ce but, on ne s'est même pas fait faute de déranger, tant soit peu, l'ordre de marche de la petite aiguille, dans l'état définitif de la planche gravée ; d'où il résulte que le cadran ne révèle aucune date mystérieuse et fatidique[3].

Ce portrait, exécuté par l'artiste lorsqu'il était dans la plénitude de son talent, passe à juste titre pour le plus sincère et le plus ressemblant qu'on ait de Molière.

Ce n'est donc pas sans raison que les amateurs délicats et les curieux recherchent, avec un soin jaloux, la reproduction qu'en a faite Nolin. Bien qu'elle soit loin d'être un chef-d'œuvre, elle tient suffisamment lieu de l'original. Nul commentaire, nul document écrit ne dit, comme elle, l'état moral et l'aspect physique de l'infortuné grand homme, à ce moment critique de sa vie. C'est la contre-épreuve, avec fines retouches, du signalement qu'en a laissé Mlle Poisson : teint brun, nez gros, bouche grande, lèvres épaisses, sourcils noirs et forts. Il n'est pas jusqu'à la façon dont sa main tient la plume qui ne fasse pressentir l'écriture de la dernière période de sa vie (1664-73), connue seulement par quelques signatures

1. *Recherches sur le séjour de Molière dans l'ouest de la France en 1648.* Fontenay, 1871, in-8°.

2. *Recherches sur Molière,* par Eud. Soulié, p. 333.

3. Si l'on en croyait certains rêveurs, l'heure indiquée par ce cadran *(2 heures 40 minutes)* serait celle de la mort de Molière, arrivée dans la nuit du 17 au 18 février 1673. C'eût été un avertissement, mis à l'avance sous ses yeux, pour lui annoncer le moment de sa fin prochaine.

apposées au bas d'actes notariés ou de simples quittances, écriture ferme, correcte, appropriée à la nature de son génie, qui, de jour en jour, prenait un développement plus large, et s'élevait vers les plus hauts sommets que l'art dramatique ait jamais atteints.

Nous avons toujours été frappé, quant à nous, du type de cette main amaigrie et quelque peu infiltrée — main de malade — si strictement en harmonie avec celui de la tête qu'elle accompagne. Le mouvement des doigts est pris sur nature. C'est bien ainsi que devait procéder l'élève du calligraphe Georges Pinel, qui s'enrôla un jour, à sa suite, dans la troupe de l'*Illustre Théâtre*.

Quoi qu'on ait pu prétendre, la gravure de Nolin est la copie exacte de la peinture dont l'abbé de Monville parle en ces termes : « Mignard fit de Molière (1666-68) un portrait digne de l'auteur du *Misanthrope*, et digne en même temps de celui qui peignit le Val-de-Grâce, » portrait sans apparat, destiné surtout à servir de gage d'amitié. Resté en la possession de l'artiste, il était passé, après sa mort, dans celle de la comtesse de Feuquières, sa fille. On en perd la trace à dater de 1730; mais il ne saurait qu'être égaré. On prétend, en effet, qu'il aurait été récemment retrouvé, et qu'il serait allé enrichir la galerie de M. le duc d'Aumale, d'où il sortira, sans nul doute, si le fait est vrai, pour figurer à la prochaine exhibition des portraits de célébrités françaises, lors de l'Exposition universelle[1]. L'estampe de Simonin, représentant au vrai « *M. de Molière en habit de Sganarelle* », qui passe pour avoir été gravée en 1666, offre une charpente osseuse du crâne et des traits à peu près identiques. Ce point de comparaison nous fît-il défaut, qu'on nous montre un seul autre portrait connu, auquel puisse convenir, aussi exactement qu'à celui de Nolin, la destination qui lui fut donnée et la mention de l'abbé de Monville.

Nous serions même tenté de croire que la gravure a été exécutée sous la direction de Mignard. Les modifications, apportées, après coup, à la main droite et à quelques accessoires, sont trop caractéristiques pour que l'auteur de la peinture y soit demeuré étranger. Un souvenir rétrospectif du modèle a dû les provoquer. Le genre d'écriture de Molière exigeait, disons-le encore une fois, qu'on lui fît tenir ainsi la plume; ce qui n'a pas échappé à un œil attentif, surtout à un commensal de la maison du poëte. Une singulière bonne fortune nous a d'ailleurs apporté, ces jours derniers, un renseignement du plus haut intérêt, relatif à cette

1. *Étude sur Pierre Mignard*, par M. Le Brun-Dalbanne. Paris, Rapilly, 1878, in-8°, p. 206.



FAC-SIMILE DE LA GRAVURE DE NOLIN.

(Publiée dans les *Hommes illustres* de Perrault.)

question. S'il ne l'élucide pas tout à fait, il la pose sur son vrai terrain. Nous le tirons d'une lettre, en date du 5 janvier 1686, adressée par le libraire parisien Thierry à un amateur de livres des environs de Blois, dont le nom nous est inconnu [1].

« L'ordinaire s'est chargé pour vous, écrit Thierry à son client, d'une caisse et d'un paquet que vous prendrez soin de faire retirer de chez le messager de Bloys, avant lundy qui vient. Dans la caisse, vous trouverez les *Œuvres de M. de Corneille (sic)*, en deux tomes in-folio ; les *Testaments* du sieur de Royaumont ; le *Quinquina* de M. de la Fontaine ; la *Conduite de Mars* [2] ; les *Voyages* de M. Thévenot ; le *Labyrinthe de Versailles* et la *Science héroïque* du sieur de la Colombière ; le tout relié à vos armes. Suyvant vostre commandement, on y a ajouté quelques imprimés du jour ; *mais vous ne pourez estre satisfait pour les Œuvres de Molière, en deux tomes in-folio, qu'avoient entrepris les associés. Il n'y a eu d'imprimé que la préface et la vie de l'autheur ; après quoy, les espreuves envoyées à l'aprobation,* IL Y A ESTÉ SI FORT RETRANCHÉ, QUE M. BOILEAU ET AUTRES AMYS DUDIT AUTHEUR DÉFUNT, QUI Y ONT TRAVAILLÉ, N'ONT VOULU ENTENDRE A CONTINUER. *Il a esté en plus fait difficultés sur le privilége.* Quand vos occupations vous permettront de venir icy en octobre, comme vous nous l'avez fait espérer, vous verrez ces espreuves ET LE PORTRAIT D'APRÈS M. MIGNARD, GRAVÉ POUR ESTRE MIS EN AVANT DU PREMIER TOME ; mais il vous sera recommandé de ne parler à qui ne le doit sçavoir de leur veue. »

Ainsi les amis de Molière, Boileau tout le premier, avaient entrepris de donner une édition de ses œuvres, qui eût été un véritable monument, élevé par eux à la mémoire du grand poëte comique. Cette édition devait contenir une notice biographique, rédigée à l'aide des documents les plus authentiques et des souvenirs personnels de ceux qui s'étaient imposé ce soin. La censure n'a pas évidemment permis la réalisation de ce projet. Il est vrai que le moment était assez mal choisi : on était en pleine réaction dévote ; l'Édit de Nantes venait d'être révoqué, ou était sur le point de l'être, et ceux qui n'avaient jamais pardonné à Molière d'avoir démasqué leur hypocrisie, étaient trop maîtres de l'esprit du

1. La missive ayant été envoyée sous enveloppe, l'adresse fait défaut. Elle fait partie d'un précieux recueil de lettres et autres pièces originales, concernant l'histoire littéraire et la bibliographie des vingt-cinq dernières années du XVIIe siècle, qui a été découvert, au commencement de novembre dernier, aux environs de Tours. Il renferme quelques documents de premier ordre.

2. Ce doit être le livre paru, sous ce titre, à la Haye, chez H. Van Bulderen, en 1685, in-8°.

Roi pour permettre qu'on glorifiât leur ennemi, toujours vivant dans ses productions immortelles. Pendant plusieurs années, les presses françaises cessèrent de les réimprimer. Ce fut pendant cette période que le pieux Adrien Baillet, bibliothécaire du président Lamoignon, écrivit la diatribe commençant ainsi : « Monsieur de Molière est un des plus dangereux ennemis que le Siècle ou le Monde ait suscités à l'Esglize de J.-C., et il est d'autant plus redoutable, qu'il fait, encore après sa mort, le mesme ravage dans le cœur de ses lecteurs, qu'il en avait fait, de son vivant, dans celui de ses spectateurs[1]. » Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'une édition nouvelle d'œuvres de théâtre, ainsi appréciées, n'ait pu alors voir le jour.

Mignard avait sans doute contribué, pour sa part, à l'œuvre collective en fournissant l'original du portrait, dont la gravure avait été confiée à Nolin; car il ne peut s'agir, dans le texte que nous venons de donner, d'une autre planche que la sienne, du moment qu'elle s'accommodait au format in-folio. Celle d'Hubert, parue vers la même date, est trop médiocre pour songer à elle. Rien ne prouve, en outre, qu'elle reproduise un original de Mignard[2].

Rarement méfait pareil a été commis par la censure, qui en a tant d'autres à sa charge. La postérité ne lui pardonnera jamais d'avoir causé cette perte irréparable. Encore si quelque épreuve égarée de la *Vie de Molière* par Boileau pouvait se retrouver ! De cette noble entreprise un portrait seul reste, portrait d'autant plus précieux que les amis de Molière l'avaient, à coup sûr, choisi, entre tous, comme celui qui leur rappelait le plus exactement l'homme dont le souvenir leur était cher. Avant d'avoir connaissance de ce témoignage indirect laissé par eux, une sorte d'intuition avait déjà attiré les vrais amateurs vers cette modeste gravure, qui ne se recommande par rien d'éclatant, et la leur avait fait préférer aux apocryphes, plus ou moins réussis, qui s'étaient, depuis longtemps, imposés à la tradition populaire, y compris le plus célèbre de tous, celui que Houdon nous a légué.

Puisque l'occasion se présente, avouons, sans scrupule, les motifs qui nous empêchent, quant à nous, de partager l'engouement presque général pour cette œuvre de seconde main, dont la valeur relative est très-exagérée. Elle ne donnerait qu'une idée assez incomplète du talent

1. *Jugements des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs.* Paris, A. Dezallier, 1686, in-12, p. 110.

2. Le nom de Mignard n'a été inscrit que postérieurement à l'exécution de la gravure sur la planche. Les anciennes épreuves ne le portent point, et l'abbé de Monville n'en fait aucune mention directe ou indirecte.

de son auteur, si l'on n'avait, pour l'apprécier, d'autres sculptures qui lui sont bien supérieures.

Lorsque Houdon s'est mis à reproduire les têtes des hommes célèbres de la seconde moitié du XVIIIe siècle, il s'est trouvé dans son élément naturel. Quelques-unes l'ont si heureusement inspiré qu'il a pris rang, grâce à elles, parmi les sculpteurs les plus distingués de son époque. En face de celle de Molière, il s'est senti dépaysé, mal à l'aise. Il n'a même pas su choisir son modèle. Un portrait de parure et quelques estampes, de valeur tout aussi médiocre, lui en ont servi. Faute de mieux, il s'en est tiré avec son habileté de ciseau ordinaire, qui lui a permis d'employer tous les artifices de mise en scène, et a produit le pastiche à grand effet devenu, on ne sait trop pourquoi, si célèbre. La place d'honneur qu'occupent, depuis longtemps, les deux répétitions de son buste, l'inscription tracée sur le socle de celle appartenant à l'Académie française, le nom de d'Alembert qui l'a donnée, certaines phrases sonores, lancées par des critiques fantaisistes; toutes ces circonstances, étrangères à l'art, sont les causes réelles d'une popularité non justifiée.

Les artistes, sans qu'ils s'en rendent souvent bien compte, accommodent tout à leur propre taille et au goût de leurs contemporains. Pisanello et ses émules ont donné un caractère magistral, sans rien sacrifier de la ressemblance, aux traits médiocres d'un obscur rhéteur ou d'un condottiere du XVe siècle. Raphaël, Titien, Rembrandt ont fait de même pour des inconnus, dont les traits sont imprimés, d'une manière ineffaçable, dans la mémoire de tous. Houdon, qui n'a entrevu le masque vigoureux de Molière qu'à travers les idées de son temps, l'a singulièrement amoindri, sous prétexte de l'idéaliser. On a beau dire que son marbre est animé d'un souffle de vie; qu'il entr'ouvre les lèvres : le génie, liquéfié, va s'épancher en fines observations, en saillies spirituelles, à peine mêlées d'un peu d'amertume. Il ne saurait s'élever plus haut.

C'est ainsi que, par des procédés analogues, les images de Rabelais et de Shakespeare nous sont parvenues défigurées, méconnaissables. Les mâles aspérités de ces têtes puissantes ne nous apparaissent plus qu'à demi effacées par la lime des pasticheurs. — Sachons gré à Jean-Baptiste Nolin de nous avoir conservé, à peu près intacte, celle de Molière.

BENJAMIN FILLON.



REMARQUES A PROPOS DE L'ART ÉGYPTIEN

I.

L'Archéologie reconnaît quatre époques bien tranchées dans l'histoire de l'antique Égypte, dans ses monuments et ses œuvres d'art.

La première commence cinq mille ans avant l'ère chrétienne, et va jusqu'au xxx[e] siècle environ; on lui donne le nom d'*Ancien-Empire*. Un art supérieur, peut-être, à tout ce qui a suivi, et à coup sûr plus libre, plus vrai, plus varié, plus observateur, y correspond à une architecture encore primitive, telle que celle des pyramides, des tombeaux à piliers carrés, excavés dans le roc ou la terre, des temples n'ayant guère pour ornements de sculpture que des simulacres de traverses en bois. Les colosses y apparaissent déjà; les statues et statuettes du bœuf Apis, des rois et des grands y abondent, et les bas-reliefs y représentent les scènes de la vie nationale, à l'exclusion ou à peu près de toute figure mythologique. Les caractères hiéroglyphiques sont fixés et y prennent toute leur précision. Les archéologues insistent sur le caractère lourd et trapu de la population telle que l'art la représente à cette époque. Il semble cependant que les bas-reliefs montrent quelquefois des personnages assez élancés. C'est aussi une période où le *bas-*

relief s'applique parfois à tracer la musculature des jambes, ce qui se fait bien rarement ensuite, et où la sculpture, en exécutant des statuettes, évide l'intervalle entre le corps et les membres, s'abstient d'appuyer ou de laisser engagés dans le bloc général les jambes et le dos des personnages, preuve de science et de hardiesse qui ne s'est plus renouvelée dans l'art égyptien qu'à de rares exceptions. En bronze et en bois seulement, l'Égypte a continué de faire des statuettes et figurines entièrement dégagées. On pourrait attribuer le caractère libre de l'art égyptien de cette époque à une division du pays en plusieurs clans, provinces ou principautés, rivalisant ensemble et non encore absorbées et garrottées par une de ces puissantes mais étouffantes monarchies qui, trop rapprochées du caractère divin aux yeux des peuples, appauvrirent singulièrement la vie individuelle et nationale en Assyrie, en Perse aussi bien qu'en Égypte.

La seconde époque s'étendrait du XXX[e] siècle au XVII[e] siècle. On lui donne le nom de *Moyen-Empire*, ou de période des 11[e] et 12[e] dynasties. Sa fin aurait été marquée par l'invasion des Pasteurs, nomades venus d'Asie et qui dominèrent pendant cinq cents ans une partie de l'Égypte.

L'ordre proto-dorique, à fût droit, apparaît dans les tombeaux de cette époque, mais il a été peu employé, ce semble, en Égypte. Les premiers obélisques datent d'alors, et, avec les colosses, précèdent ou ornent les monuments. Les bas-reliefs continuent à figurer les scènes de la vie civile et générale, et représentent les traits ethniques des peuplades étrangères. La sculpture, à côté de belles œuvres où elle semble reproduire certains caractères de celle de l'Ancien-Empire, n'en revêt pas moins une allure pénible qui se manifeste par des œuvres bizarres où la ronde-bosse se mêle au bas-relief; ce système reparaîtra à l'époque suivante, et il est une *marque spéciale* de l'art assyrien.

L'architecture, l'ordonnancement des temples, les colonnes, n'ont pas encore atteint la richesse, les grandes proportions, la variété qui feront l'éclat de la période suivante.

L'archéologie se préoccupe beaucoup de l'art sous la domination des Pasteurs, et de même qu'elle voit une transformation des crânes et des formes de la race dans la population qui surgit après leur expulsion, elle croit à une particularité ethnique très-marquée dans l'aspect d'un certain nombre de figures de sphinx, de statues et de statuettes où elle retrouve la représentation directe du type des Pasteurs.

Il semble pourtant que le caractère osseux et anguleux de ces figures, les plis de leurs joues, ne sont pas sans rapports avec les traits de certaines figures de l'ancien empire ou du nouvel empire, et qu'on

pourrait tout aussi bien y voir ou la trace d'une nouvelle liberté d'exécution, due à l'influence étrangère, peut-être, ou l'intention d'exprimer autre chose que la physionomie d'une race.

A la période qui suit immédiatement l'expulsion des Pasteurs, se rattache une des plus intéressantes découvertes de M. Mariette, celle de la boîte contenant la momie de la reine Aah-Hotep, à Thèbes, boîte où se trouvaient les plus curieux bijoux, aujourd'hui déposés au musée de Boulaq.

Le *Nouvel-Empire* ou période des 18e et 19e dynasties va du xviie au viie siècle.

C'est la grande époque de l'Égypte, celle des conquêtes, des relations avec les étrangers, une époque d'expansion, celle où se forme la monarchie égyptienne sur le modèle de l'empire assyrien avec qui commence une longue lutte. L'Égypte connaît alors pour la première fois le cheval et l'attelle à des chars. Elle ne paraît cependant pas avoir jamais eu de cavaliers.

Au début, les bas-reliefs s'attachent toujours aux scènes de la vie civile, mais c'est pour faire place peu à peu exclusivement aux scènes de la vie royale qu'on allie aux scènes divines; et c'est ici qu'apparaît un caractère désormais commun à l'Égypte et à l'Assyrie.

La disposition des grands temples semble être fixée définitivement à cette époque, avec le pylône à l'entrée, les cours ou salles à ciel ouvert, entourées de portiques ou galeries de colonnes, coupées par une salle hypostyle, c'est-à-dire à plafonds soutenus par des colonnes. Celles-ci prennent des formes variées, à faisceaux de tiges, à grands boutons coniques superposés, à chapiteaux de fleurs en corbeille évasée, le *kalathos* de l'ordre corinthien. L'architecture invente les cariatides, prodigue les colorations, introduit un ordre plus déterminé dans la nature des imageries en bas-relief, selon la place qu'elles doivent occuper. Les constructions se multiplient, grâce, sans doute, aux troupeaux de captifs qu'on ramène après les expéditions guerrières. Thèbes a toutes ses magnificences. Un type élancé jaillit ou reparaît dans la sculpture, avec un galbe particulièrement fin, presque grec, qui se voit surtout dans les très-grands bas-reliefs. Les statues divines deviennent nombreuses. Au surplus, après avoir recopié les types anciens, l'art tend à l'uniformité complète, et l'impression de l'immobilité hiératique naît surtout à cette époque. Mais la décadence accompagne bientôt l'exagération des constructions et des commandes artistiques. Les formes lourdes, un travail mou et fruste, de grossières erreurs parfois, se montrent de tous les côtés. L'unité égyptienne se brise d'ailleurs.

L'Éthiopie, l'Assyrie réagissent contre les princes de la vallée du Nil.

Il faut attendre le VIIe siècle, c'est-à-dire un temps où le frottement devient plus vif entre les peuples du bassin oriental de la Méditerranée, pour voir l'épanouissement d'une *Renaissance* en Égypte. Mais aussi l'art a progressé partout. L'Assyrie construit et sculpte les palais de Koyoundjick, c'est-à-dire ses plus belles œuvres; la Phénicie est devenue le messager du monde méditerranéen; comme une abeille, elle le féconde en portant d'un peuple à l'autre le pollen des civilisations diverses; la Grèce avec ses colonies d'Asie Mineure et d'Italie est née à l'art.

Justement, cette quatrième période de l'histoire artistique d'Égypte, l'époque des dynasties de Saïs, l'*Époque saïte,* est celle des relations avec la Grèce.

C'est surtout la sculpture saïte qui est remarquable. L'étude des mains, des pieds, des têtes, des jambes, y prend un caractère de rendu ferme, serré, d'observation aiguë qui produit les œuvres les plus délicates de l'art égyptien. La gravure des hiéroglyphes atteint une finesse et une acuité hors ligne. Les statues et statuettes, taillées de préférence dans le basalte noir ou vert ont un accent de verdeur jeune, d'énergie, de netteté qui évoque presque l'idée de beaux bronzes pompéiens ou florentins.

L'art égyptien perdit ensuite un peu de sa supériorité, de son souci d'observation, mais il garda son caractère, même sous la domination perse. Les Ptolémées, puis les Romains le ramenèrent enfin au style grec et gréco-romain.

Ce bref résumé permettra aux lecteurs de suivre plus facilement la *promenade* à travers les salles égyptiennes du Louvre.

Avant de faire des remarques, quelques indications sur les principaux explorateurs de l'Égypte, sur la formation et sur les richesses de notre Musée du Louvre, demandent nécessairement une place dans ce recueil.

Une partie de ces indications est due à l'obligeance de M. Pierret, conservateur du Musée; une autre a été puisée dans son *Dictionnaire d'archéologie égyptienne,* dont on souhaiterait de lui voir tripler la matière, dans les *Notices du Musée,* publiées par lui et par feu M. de Rougé, dans *l'Égypte à petites journées* de M. Rhôné, livre remarquable par l'amour des choses égyptiennes qui s'en exhale, et enfin dans quelques autres ouvrages.

L'art égyptien, on le sait, n'a commencé à être apprécié qu'à partir de l'expédition française en Égypte, mais il n'est réellement *connu* que depuis une vingtaine d'années. Les érudits du XVIIIe siècle n'eurent à

leur disposition que les contrefaçons romaines des dieux et des objets mystiques de l'Égypte, contrefaçons faites en général sous les empereurs, à partir surtout d'Adrien, ce prince si épris de l'Orient, à une époque où les esprits, fatigués du paganisme classique, avides d'un surnaturel plus mystérieux, aimèrent à appeler, à l'aide de leurs âmes



STATUE ACCROUPIE, DE L'ÉPOQUE SAÏTE.

(Musée du Louvre; salle du rez-de-chaussée.)

pleines d'aspirations confuses mais ardentes, les idées qui s'agitaient, les symboles cachés, et qu'on croyait nouveaux, sous les mythes syriens, persans, égyptiens. Quelques rares figurines de l'époque des Ptolémées se joignirent à ce bagage de l'érudition du siècle précédent, le seul à peu près que Montfaucon et Winckelmann lui-même purent dépouiller et examiner.

L'expédition française à son tour confondit et mêla dans son examen

les monuments de la domination grecque avec ceux des dynasties nationales antérieures.

Les fouilles d'un aventurier italien, un *danseur* nommé Belzoni, qui de 1815 à 1819 visita les ruines de Thèbes, les Pyramides, le spéos d'Ibsamboul ou monument funéraire de Ramsès II, le Sésostris des Grecs, excavé dans les rochers au bord du Nil, à 200 lieues du Caire, eurent un grand retentissement et donnèrent à l'égyptologie une activité qui ne s'est plus ralentie.

M. Jomard fit quelques recherches, et avec sagacité, vers 1816 et vers 1825.

En 1827, notre célèbre Champollion et Rosellini, savant Italien, entreprirent une grande campagne d'études en Égypte et en Nubie, et commencèrent à classer sérieusement les faits, les dynasties, les monuments, les œuvres d'art. Ils rapportèrent, l'un en France, l'autre à Turin, de nombreux objets provenant de leurs fouilles et acquisitions.

Un autre Italien, Marucchi, fit en 1832 des recherches qui n'aboutirent qu'à peu de résultats. Il fouilla, entre autres, le Sérapéum de Memphis, et l'abandonna sans s'être douté ni de la nature ni de l'importance du monument, d'où l'on enleva des sphinx jusqu'en 1842.

Le colonel Wyse, en 1837, dépensa des sommes considérables à un nouvel examen des Pyramides.

Un autre Anglais, M. Wilkinson, l'auteur du livre *Mœurs et Coutumes des anciens Égyptiens*, suivit leurs traces et donna nombre d'objets au Musée de Londres en 1834. Il continua ses travaux jusqu'en 1841.

Un Allemand, M. Lepsius, auteur d'un très-grand ouvrage sur les *Monuments des Égyptiens et des Éthiopiens*, explora l'Égypte de 1843 à 1845 et enrichit le Musée de Berlin de ses envois importants. Le premier il recueillit des monuments remontant à l'Ancien-Empire.

M. Brugsch, autre Allemand, a aussi visité fructueusement l'Égypte en 1853-1854.

Deux Français, Clot-Bey, qui s'occupa de rassembler une belle collection d'objets à l'usage civil, et M. Prisse d'Avennes, à qui la France doit le monument connu sous le nom de *Chambre des ancêtres* de Touthmès III, déposé à la Bibliothèque nationale, se signalèrent par leurs travaux durant cette même période de 1830 à 1855.

Mais c'est encore à un de nos compatriotes, à M. Mariette, aujourd'hui Mariette-Bey, directeur du Musée de Boulaq, qu'on doit les découvertes les plus décisives, celles qui ont complété, éclairci les autres, permis de classer nettement l'histoire et l'art en Égypte, révélé enfin à l'Europe les œuvres surprenantes de l'*Ancien-Empire*.

M. Mariette avait été attaché en 1848 à M. de Longpérier, alors chargé d'organiser notre Musée égyptien qui avant lui n'existait pour ainsi dire point. Le ministère confia en 1850 à M. Mariette une mission scientifique en Égypte.

En 1851, M. Mariette retrouvait le Sérapéum, c'est-à-dire le monument consacré aux Apis; en 1853, il fouillait la pyramide de Saqqarah, la plus ancienne de toutes et la plus ancienne construction de l'Égypte, lui assignait le caractère de primitif Sérapéum, et, explorant les tombeaux des environs, il reconstituait l'art, la vie et l'histoire de l'Ancien-Empire. Plus tard, en 1858 et 1859, il a fait de magnifiques trouvailles à Thèbes et à Abydos.

Il put envoyer en France, non sans avoir à vaincre de grandes difficultés suscitées par le vice-roi d'Égypte, les premiers objets qu'il avait trouvés dans le Sérapéum. Mais ensuite le vice-roi voulut garder pour lui les trouvailles de M. Mariette. Après quelque temps l'entente se rétablit entre eux, le Musée de Boulaq fut fondé et M. Mariette, avec le titre de bey, en devint le directeur.

Les Musées d'Europe ne doivent pas uniquement à ces explorateurs et savants célèbres toutes leurs richesses égyptiennes. Dès le commencement du siècle, sans compter la récolte faite par la Commission française d'Égypte, récolte que la capitulation d'Alexandrie livra à l'Angleterre, se formèrent des collections particulières dont l'acquisition a constitué le principal fonds des divers Musées. Les consuls et agents consulaires des puissances européennes se sont toujours appliqués aussi à faire exécuter des fouilles ou à acheter aux Fellahs et aux Arabes les objets que ceux-ci pouvaient découvrir.

Notre Musée du Louvre dut en 1816 ses premières séries à M. Jomard, qui avait fait partie de la commission d'Égypte et qui acheta des antiquités égyptiennes à Alexandrie et en Angleterre.

Le voyage de Champollion nous valut une suite de monuments assez considérable. Une partie de la collection Salt, vendue à Londres en 1821, avait été déjà acquise par la France. En 1833, les objets égyptiens rattachés au Musée Charles X, et provenant peut-être de la vente Denon de 1826, furent versés dans le fonds général de notre Musée égyptien. En 1834, le fameux bijou qu'on appelle le Sceau du roi Horus fut cédé au gouvernement par M. de Clarac moyennant 2,900 francs. M. Dubois, qui succéda à Champollion, comme conservateur en 1832, s'occupa surtout de réunir des manuscrits, car nous n'en possédions alors qu'une quarantaine.

La collection souffrit quelques pertes en 1830, par suite d'un vol de

bijoux qui se rattachait probablement à l'entreprise du fameux Fessard contre les médailles de la Bibliothèque royale.

Entre 1830 et 1840, le gouvernement français acheta la collection dite *de Livourne* et les objets égyptiens du célèbre cabinet Durand, qui fut dispersé en 1836.

De 1833 à 1836, lorsque fut apporté et dressé à Paris l'obélisque de Louqsor, quelques objets, outre la base de ce monument, durent vraisemblablement entrer dans notre collection publique.

Mais jusqu'en 1848 il n'y eut réellement pas de Musée égyptien au Louvre. Monuments, œuvres d'art, menus objets, étaient ou relégués au fond des magasins ou abandonnés dans les cours.

C'est à M. de Longpérier que l'on doit la première organisation de ce Musée. La notice qu'il en a publiée est maintenant introuvable, soit dit par parenthèse.

L'acquisition de la collection civile de Clot-Bey et celle d'une partie de l'intéressante collection Anastasi en 1857 augmentèrent sensiblement nos richesses égyptiennes.

M. Pierret, conservateur actuel, et feu M. de Rougé, son prédécesseur, ont achevé de donner une parfaite disposition au Musée et ont publié, sur les pièces qu'il contient, de bonnes notices qu'on aimerait à voir plus détaillées encore et auxquelles s'ajoute un catalogue des manuscrits rédigé par M. Devéria.

L'interdiction d'*exporter* les antiquités de l'Égypte, qui a été décrétée par le khédive, rend difficile le recrutement actuel des collections européennes. Cependant, par les soins de M. Pierret, le Louvre a acquis en 1873 de très-anciennes et intéressantes statuettes en bois, et un grand et exceptionnel bijou d'or composé de trois figurines de dieux, qui a coûté plus de 25,000 francs.

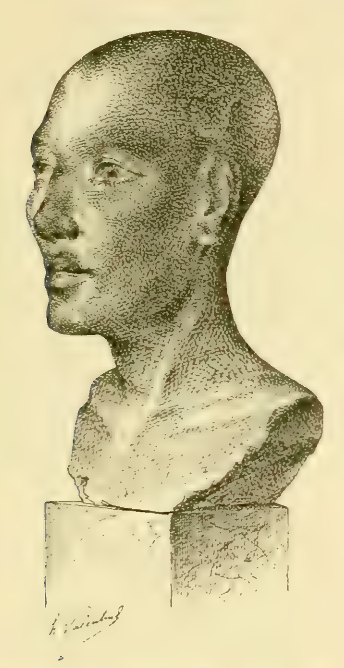
Notre Musée est pauvre en bas-reliefs et en pierres peintes, et, bien qu'il possède de très-grandes et belles pièces de statuaire, il n'en offre pas un nombre considérable aux yeux du visiteur.

Il est le plus riche d'Europe en monuments vénérables de l'Ancien-Empire, contient une belle série d'Apis, une superbe série de stèles à inscriptions, et a recueilli une belle moisson de bijoux, beaucoup de statuettes de l'époque saïte, un grand nombre de figurines funéraires et de figurines des dieux en bronze ou en bois ; il possède quelques jolis spécimens de faïence et de porcelaine, une très-considérable collection d'objets relatifs à la vie civile, quelques belles ou curieuses boîtes de momies, une suite de papyrus funéraires à peintures, une certaine quantité d'animaux en bronze et un nombre raisonnable de vases en terre ou en métal.

Grâce à de tels éléments, le Musée du Louvre peut rivaliser dignement avec les Musées de Londres, de Turin et de Berlin, sur lesquels il l'emporte en quelques points.

Voici l'énumération des œuvres et objets les plus importants qu'il renferme :

Un Sphinx formidable dont la croupe surtout est pleine de puissance



TÊTE DE L'ANCIEN-EMPIRE TROUVÉE DANS LES FOUILLES DU SÉRAPÉUM.

(Musée du Louvre; Salle Civile au premier étage.)

et indique un sens profond de la musculature animale; ce magnifique morceau donne une grande idée des artistes égyptiens. Il remonte à l'époque des Pasteurs et proviendrait des anciennes fouilles de Tanis, sans qu'on puisse établir exactement par quelle voie il est parvenu au Musée. Ce Sphinx, qui porte la légende de Ramsès II, présente un exemple curieux de l'usage adopté par les rois de la 19e dynastie de

s'approprier sans scrupule les monuments antérieurs en y gravant leur cartouche royal (N° 21 du Catal.);

La statue colossale de Seveckhotep III, prince de la 13e dynastie (N° 16 du Cat.), un des restes les plus précieux que l'Égypte ait conservés. Elle provient, on le croit, des fouilles faites à Tanis pour Drovetti, notre consul. Outre la beauté de son allure générale, elle est fort curieuse pour l'étude comparative du modelé des bras et des jambes et celle de l'ensemble des formes dans l'art égyptien ;

Une statue de demi-grandeur, sans tête, en granit noir (N° 88 du Cat.), qui montre toute la vigueur aiguë et la nerveuse finesse de l'art saïte. De toutes les statues ou statuettes du Louvre, c'est la seule où les pieds et les mains soient exécutés avec cette plénitude d'observation, cette science, ce modelé un peu violent qui rappelle le travail du bronze;

Une statue de grès, agenouillée (N° 94), spécimen de la fin de l'art saïte. De formes pleines, d'air animé, elle retourne un peu à l'*arrondi* et à certaines douceurs des époques antérieures. La fusion de la coiffure avec la chair y est très-singulière;

Le sarcophage saïte (N° 9 D), rapporté par Champollion, chef-d'œuvre de la gravure égyptienne, c'est-à-dire de ce travail en relief dans un contour creux qu'il n'est pas fort exact d'appeler de la gravure;

Les quatre cynocéphales, largement et puissamment taillés, qui formaient la base de l'obélisque de Louqsor (N° 31 D);

Le naos monolithe d'époque saïte (N° 29 D), donné en 1825 par Drovetti, qui le fit retirer de la mer à Alexandrie sur les indications de M. Jomard;

De belles statues en granit noir de la déesse-lionne Pacht ou Bast;

Le beau bas-relief peint de Séti Ier et de la déesse Hathor, pièce unique au Louvre;

Le curieux colosse de Séti II (N° 24), très-intéressant par le rapport qu'y présente le système du travail, moitié en ronde-bosse, moitié en bas-relief, avec la façon des colosses assyriens;

Le bas-relief représentant l'Investiture du collier, découvert par M. Mariette au Sérapéum, et donné au Musée par le prince Napoléon.

Toutes ces pièces se trouvent dans la salle du rez-de-chaussée.

Les moulages des bas-reliefs de l'Ancien-Empire recueillis à Sakkarah dans les tombes de Ti et Ptah-Hotep, donnés au Musée par M. Mariette à la suite de l'Exposition universelle de 1867, et dont les originaux sont au Musée de Boulaq.

On y remarque la vérité, la vie, la grande allure des animaux, les

détails de la musculature dans les membres des personnages, surtout dans leurs jambes, préoccupation qui semble avoir disparu des bas-



STATUE DU ROI SCHAFRA, AU MUSÉE DE BOULAQ.

(Moulage au Musée du Louvre.

reliefs de l'art ultérieur, le buste court, les jambes longues, la tête forte, aplatie et arrondie, le menton court, le type *gros* des gens, la recherche de la réalité et de l'amusement à la fois, car on y voit, entre autres, un nain conduisant un gigantesque bœuf.

Ces moulages sont dans l'escalier.

Les fameuses statues de la famille *Sepa*, monuments des plus vénérables, puisqu'elles passaient récemment encore pour les plus anciennes connues, remontant à la 4e ou à la 3e dynastie, au commencement de l'Ancien-Empire; mais M. Mariette aurait, dans ces dernières années, découvert des statues qu'il rapporte à une date encore plus éloignée.

Un grand nombre de statuettes de l'Ancien-Empire également, dont quelques-unes peintes en partie ou entièrement, et provenant des fouilles de M. Mariette à Sakkarah, toutes intéressantes par la diversité du travail, la simplicité et la vivacité.

Les moulages des statues du roi Schafra ou Khavra de la 4e dynastie, et de la reine Améneritis (25e dynastie); moulages pris sur les originaux du Musée de Boulaq et donnés par M. Mariette après l'Exposition de 1867. La statue de Schafra fut trouvée par M. Mariette au fond d'un puits en fouillant le temple du grand sphinx de Ghizeh, à côté des Pyramides. Celle de la reine provient de ses fouilles à Karnak (Thèbes) vers 1860.

La jambe de Schafra est une merveille de rendu; et la statue est un des plus anciens types de la pose *assise* dans l'art égyptien. Le travail en est ferme, gras et large. Le jeu des formes du corps unies intimement à la draperie, dans la statue d'Améneritis, est un important exemple des difficultés que rencontrait l'art primitif et de sa résolution à les aborder.

Cette série occupe le palier du premier étage.

Le nouveau bijou d'or d'Osiris, Isis et Horus, d'un modelé ferme et sec, mais plus important par sa grandeur, ce semble, que par sa puissance artistique.

Le Scribe assis, statuette peinte de l'Ancien-Empire, provenant des fouilles de M. Mariette au Sérapéum, merveille d'observation, d'accent vrai, naïf et libre; on dirait le portrait d'un homme de nos jours et l'œuvre d'un artiste du moyen âge au sentiment profond, à la conscience rigide, à l'impression ingénue.

Une tête de grandeur naturelle, celle-là même que nous reproduisons à la page 229, placée sur une cheminée, venant de la même source, et se rattachant à la même époque; aux yeux obliques, à la construction osseuse et anguleuse, respirant la vie à pleines lèvres et à pleines narines, étonnante autant que le morceau précédent.

Les beaux bijoux, le sceau d'Horus avec son lion, le pectoral, provenant tous deux du Sérapéum, la plaque découpée en forme de naos, l'épervier solaire aux ailes déployées, provenant de la collection Anastasi, tous délicatement imaginés, incrustés, cloisonnés, colorés ou gravés.

Le masque ou fragment de tête en granit rose d'une des armoires de la Salle historique, profondément modelé, doux, jeune, *frais* et vigoureux en même temps, et tout à côté une petite statuette en basalte vert, brisée à la ceinture, au visage grave, de forme triangulaire, d'art presque aussi complet qu'il en ait été jamais fait.

Les cuillères en bois, provenant de la collection Clot-Bey ou de la collection Anastasi, où l'on voit la fantaisie de l'art décoratif entrer dans l'art égyptien, ailleurs si peu disposé à sortir d'une gravité naïve, mais solennelle, la fantaisie inclinant les jeunes femmes parmi les lotus, attachant des nageuses au creux de la cuillère comme à une vasque, faisant chanceler de gros esclaves sous des paquets, pliant, assouplissant en un mot l'attitude du personnage, et l'égayant d'une familiarité vive et déjà spirituelle.

Les chats, les oiseaux de bronze, les singes, les hippopotames en faïence, les lions, les bœufs de métal, de pierre ou de terre, les animaux en un mot, bien souvent remarquables, vus et exécutés avec un amour évident, une aisance et une force qui impliquent une sorte d'intimité avec la bête, que l'on pouvait regarder, approcher bien plus à l'aise que l'homme.

Ces objets sont répartis dans les salles *historique*, *civile*, *des dieux*, etc. [1].

Après ces explications, mes remarques personnelles se trouvant soulagées de la charge des commentaires imposés au cicérone qui introduit le public dans une galerie, pourront prendre un caractère plus particulier et suivre un cours moins dogmatique, s'il me plaît.

DURANTY.

(La fin prochainement.)

1. Au commencement de cette année-ci, notre Musée, qui ne possédait pas de papyrus royal, a acquis moyennant 4,000 fr. un de ces papyrus, pièce extrêmement rare, datant de la 20e dynastie, et orné de peintures.



UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(HUITIÈME ARTICLE)

LA NATIONAL GALLERY

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

XXIX

CUYP, POTTER, METSU, STEEN, TENIERS.



Nous avons eu maintes fois, depuis le commencement de ce travail, l'occasion de citer des tableaux provenant de la collection Angerstein. Les trente-huit peintures qui la composaient et qui, comme nous l'avons dit et redit, furent acquises en 1824, n'étaient pas, ne pouvaient pas être toutes d'une égale beauté. Mais l'ensemble était excellent et précieux, et les Anglais conserveront avec quelque honneur le nom d'un homme de goût dont le cabinet a formé le premier noyau de leur musée national.

L'un des plus beaux tableaux d'Angerstein était son Cuyp, que nous décrirons en ces termes : un cavalier, vêtu de rouge et monté sur un cheval gris, parle à une bergère qui est debout près de lui et qui garde un troupeau composé de deux vaches couchées et de plusieurs moutons. A gauche, au second plan, une rivière dans laquelle trois autres cava-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 1, 135, 238, 449, 590; t. XVII, p. 5 et 110.

liers font baigner leurs chevaux. Le ciel indique une belle soirée d'été.

Tableau parfait en son genre, largement peint, vaporeux et lumineux au possible. Il pourrait, pour la beauté et les dimensions, servir de pendant au grand Cuyp de la galerie du Louvre. Tous deux seraient sans rivaux, si lord Ellesmeere ne possédait une incomparable marine, qui l'emporte, croyons-nous, sur tous les ouvrages de ce maître. Il peignit également bien les figures et les animaux, le paysage, la marine, la nature morte... Pour la lumière diffuse qui baigne les différents plans d'un paysage, il l'emporte sur Both et rivalise avec Claude.

Les autres tableaux de Cuyp que l'on voit dans la Galerie nationale, quelque beaux qu'ils soient, ne peuvent être cités après celui-ci ; mais nous n'oublierons pas un très-beau paysage de Van der Neer peint en collaboration avec Cuyp. Est-ce un effet de lune ou un effet de soleil ? L'heure qu'on a voulu rendre participe des deux effets. Le soleil n'est pas encore couché, puisque sa lumière brille encore, et la lune paraît à l'horizon. Crépuscule rendu de la façon la plus ingénieuse et la plus magistrale.

Le site représenté est des plus étendus. A gauche, au premier plan, de grands arbres mêlant leur feuillage; au second plan, une large plaine marécageuse ; dans le fond, une rivière avec plusieurs voiles à l'horizon. Des figures et des animaux ont été ajoutés au paysage par Cuyp, qui l'a signé en même temps que Van der Neer. C'est le plus beau Van der Neer connu, et les figures peintes par Cuyp augmentent notablement son mérite et sa valeur.

Cette valeur doit être grande assurément, car en 1832, chez Erard, la toile des deux amis a été payée 25,900 francs. Elle a été léguée en 1838 par lord Farnborough. — Avant d'appartenir à Erard, elle faisait partie de la collection de Lucien Bonaparte.

Paul Potter fut un maître plus profond que Cuyp. Cuyp cherchait avant tout l'effet de l'ensemble, l'éclat et la transparence du ciel, la beauté des horizons. Ses animaux d'un ton chaud et coloré sont dessinés avec quelque négligence et avec une uniformité évidente. Potter au contraire se rend compte de tout. Il ne laisse rien au hasard, et la nature devait être à chaque instant consultée par lui et rigoureusement étudiée. Il ne se contente pas de la forme extérieure, et l'on dirait qu'il veut rendre jusqu'au moral des animaux qui posent devant lui. Si, comme l'a dit un peintre éminent dont nous nous honorons d'avoir été l'ami, *le dessin est la probité de l'art*, Potter est le plus loyal des artistes; car nul n'a dessiné avec plus de précision, de conscience et de succès.

Cet homme, mort à vingt-neuf ans après avoir produit tant de beaux ouvrages en peinture, en dessin, en estampe, que n'aurait-il pu faire si la durée de sa vie avait été la durée moyenne de la vie humaine? Il était plein d'ardeur et d'ambition pour son art, et, parvenu au point culminant de son talent avant l'âge de dix-huit ans, il voulait tenter des voies inconnues, faire ce qui n'avait pas été essayé avant lui. C'est sans doute cette ambition qui lui fit peindre, à l'âge de vingt-deux ans, le fameux tableau de la Haye, comprenant plusieurs animaux de grandeur naturelle, vache, taureau, moutons, etc. C'est un morceau extraordinaire qui présente de superbes parties ; ce n'est pas un tableau complet, et tout le monde préférera les ouvrages de dimensions plus réduites, qu'on voit dans toutes les belles galeries. N'y avait-il pas d'ailleurs une faute contre le bon goût dans cette entreprise téméraire? On comprend les élèves de Rubens brossant avec prestesse de grandes toiles destinées à orner le haut des galeries et représentant des chasses ou des combats d'animaux. Mais le pinceau du maître hollandais, pinceau correct et consciencieux jusqu'à la minutie, habitué à approfondir les plus petits détails et à lutter pour le rendu et la vérité avec la nature elle-même, pouvait difficilement, dans un travail de ce genre, échapper à la froideur.

Voici la description du principal tableau de P. Potter de la National Gallery : dans une prairie, auprès de quelques bâtiments de ferme qu'ombragent de grands arbres, se voient un homme, quatre vaches et quelques moutons. L'une des vaches est vue en raccourci au premier plan, couchée et regardant le spectateur. A droite, près de la porte ouverte d'un abri, deux hommes déchargent une charrette. Au second plan, derrière une haie élevée, une colline couverte de blé dont une partie est déjà mise en gerbes. Le moment représenté est le soir, et le paysage est largement éclairé. Tableau du plus beau fini, daté de 1651. Il a fait partie de la collection Locquet d'Amsterdam et fut vendu, en 1783, 7,540 florins. Il fit partie ensuite de la collection de lord Gwydir, et, à la vente de ce dernier, sir Robert Peel l'acquit, en 1824, au prix de 1,200 guinées, soit environ 31,000 francs.

L'un des plus beaux ouvrages de Paul Potter que nous ayons vus à Londres est le tableau faisant partie de la collection de Grosvenor House, appartenant à M. le duc de Westminster. Dans une immense prairie que coupe sur les devants une allée de saules touffus, de nombreux bestiaux sont debout ou couchés. Vers la droite, une fille de ferme trait une vache, un vieillard est debout auprès d'elle. Sur le second plan, une dame, se garantissant avec son éventail contre l'ardeur du soleil, se promène, accompagnée d'un personnage couvert de son manteau. A l'ex-

trémité de la prairie, dans un bouquet d'arbres, on remarque à l'horizon un château à tourelles. Le soleil est des plus vifs et sur le point de se coucher, comme l'indiquent les ombres des arbres et des animaux. Plein de vérité et d'effet, d'une douceur de ton et d'une unité admirables, ce tableau depuis longtemps célèbre reproduit un site bien connu près de la Haye. Il a fait partie des collections Van Slingelandt (1785) et Tolozan (1801). Il est au-dessus de tous les éloges.

Il y a aussi, à Buckingham-palace, une peinture de Potter qu'il serait impossible de mettre sur la même ligne que le panneau de Grosvenor House, mais que nous préférerions à celui de la National Gallery. C'est une cour de ferme, remplie d'animaux comme toujours. On y remarque un jeune garçon qui s'enfuit, cherchant à emporter deux jeunes chiens que leur mère défend avec fureur. Scène animée rendue avec beaucoup d'art. Une servante occupée à traire une vache rit à l'avance de la mésaventure qui attend le petit voleur : la chienne va l'atteindre et le punir cruellement.

G. Metsu ne pouvait être oublié dans la collection de sir Robert Peel. Cet artiste, précieux sans cesser d'être large, est l'un des favoris les plus justement admirés et recherchés dans l'école hollandaise. Son coloris doux, mystérieux et transparent, son habileté à peindre les satins, son pinceau élégant et vif, le mettent sur la même ligne que Terburg.

Des deux ouvrages de sa main que renferme la collection Peel, nous décrirons seulement le premier : c'est toujours une dame avec son maître de musique. Ici la dame est vêtue d'un corsage écarlate et d'un jupon de soie rouge foncé. Elle est assise devant une table que recouvre un tapis de Turquie et qu'éclaire une grande fenêtre tendue de rideaux verts. Elle tient un papier de musique. Son maître debout près d'elle accorde son violon et se dispose à l'accompagner. Une basse de viole est posée sur la table. Un petit chien épagneul se voit sur le premier plan. Dans le fond, une cheminée richement ornée. Ce joli tableau provient de la collection du duc de Choiseul dans laquelle il fut vendu, en 1772, 6,800 francs, et de plusieurs autres galeries bien connues, anglaises ou françaises, qu'il est inutile de citer.

Voici, du même maître, un sujet plus vif et une peinture plus libre. C'est l'*Hôtesse endormie*, tableau connu autrefois (dans ce que l'on appelait au XVIIIe siècle la *Curiosité*) sous le nom de la *Belle Dormeuse*[1]. Une femme, assise dans un fauteuil, vêtue d'une robe rouge quelque peu

1. Descamps, tome II.

entr'ouverte et d'un tablier bleu, s'est assoupie tenant une pipe dans sa main. Deux hommes s'approchent d'elle en riant, l'un d'eux lui chatouille le cou avec le bout de sa pipe. Sur la table, une ardoise, un jeu de cartes et un pot de bière.

Ce petit tableau nous paraît se ressentir du style de Jean Steen. La femme endormie et les deux hommes qui s'approchent d'elle sont dessinés dans un sentiment plus comique que d'habitude. Le tableau est d'ailleurs incontesté. Mais il serait tout naturel que Jean Steen, ayant tant de fois imité Metsu dans ses compositions et dans sa manière de peindre, eût réagi de son côté et très-heureusement sur le talent de son ami en le poussant à composer de temps en temps quelque figure plus gaie et plus libre. Quoi qu'il en soit, en admirant ce joli tableau amusant et plein d'effet, tout le monde y reconnaîtra, nous l'espérons, comme nous, le goût de Steen.

La *Belle Dormeuse* vient du cabinet de M. Wynn Ellis, cabinet légué en 1876 et comprenant un grand nombre de peintures intéressantes. Suivant le droit qui leur avait été accordé par le testateur, les administrateurs de la Galerie nationale choisirent dans l'ensemble des tableaux anciens laissés par M. Wynn Ellis, un lot de quatre-vingt-quatorze toiles qui, depuis un an déjà, figurent dans les salles de Trafalgar Square. M. Wynn Ellis était un membre du Parlement, bien connu des Anglais et des étrangers comme un amateur enthousiaste, faisant de nombreuses acquisitions. Ce goût était ancien, car nous nous rappelons avoir vu chez lui en 1852 une bonne partie de ce que nous avons retrouvé à National Gallery.

Nous avouerons que les tableaux de M. Wynn Ellis ne nous ont pas paru faire autant d'effet dans les salles du Musée que dans l'appartement de l'amateur. A côté de tant d'objets rares et précieux aujourd'hui accumulés dans ce musée, bien peu de collections pourraient être exposées sans désavantage, et le sentiment que nous avons éprouvé n'a rien que de bien naturel. Placer un tableau nouveau dans une grande galerie, c'est faire subir à ce tableau une épreuve bien périlleuse, et les quatre-vingt-quatorze peintures de Wynn Ellis ne sont peut-être pas toutes assez belles pour résister. N'y aurait-il pas quelque chose à essayer ? Si l'on n'exposait qu'un choix pris dans cet ensemble, n'y gagnerait-on pas ? Nous pouvons à la rigueur poser la question, mais il ne nous appartient pas de la résoudre, et nous sommes plein de déférence pour ceux qui pourraient être chargés de prendre un parti à ce sujet.

Il faut savoir prendre les artistes tels qu'ils sont, sans songer à ce



qu'ils auraient pu être. En obéissant à leurs instincts, à leurs passions, aux besoins de leur position, ils ont suivi la loi commune de la nature humaine, sans penser à toutes ces réflexions qui, après deux cents ans, nous viennent à l'esprit.

Nous autres, dans notre amour de l'art pur, dans notre orgueil de critiques désintéressés, nous tournerions volontiers à la pédagogie. Pour un rien, nous exprimerions, si cela se pouvait, aux maîtres de l'art nos regrets superflus, et nous leur prodiguerions nos conseils surannés, qui vraisemblablement les feraient bien rire.

Jean Steen est l'un de ceux qui excitent les regrets en même temps que les sympathies. Il jeta à tous les vents des œuvres sans soin et sans étude que l'on ne pourrait compter, tant elles sont nombreuses. Il eut aussi le tort de traduire grotesquement des scènes historiques ou mythologiques, même des sujets bibliques et religieux; mais là il fut puni par l'ennui, par le dégoût que ces compositions ridicules inspirent.

Après avoir énergiquement formulé nos reproches, disons que si Jean Steen pouvait retrancher de son œuvre tant d'ouvrages médiocres et ne conserver que les bons, cet œuvre serait encore des plus considérables et le classerait dans un rang bien plus élevé que celui qu'il occupe dans l'échelle de l'art. Il possède l'observation, la gaieté et une verve comique qui lui appartient personnellement. Lorsqu'il veut bien faire, ses danses de paysans, ses scènes de kermesse et d'hôtellerie sont toujours amusantes en même temps que bien peintes. Les compositions où il représente des médecins au lit de leurs malades font, on l'a dit avant nous, songer à Molière. Les gestes de ses figures sont justes et disent bien ce qu'il veut leur faire dire. En regardant ses beaux ouvrages, on pense avant tout à l'idée morale ou comique qui s'en dégage, et on laisse au second plan le mérite de l'exécution, toujours vive et facile d'ailleurs.

Les œuvres de ce maître que l'on voit à la Haye (au musée royal et dans la collection Steengracht) nous ont produit une vive impression ; et il nous serait bien facile de citer en France et en Angleterre d'autres Steen, également de premier ordre.

Celui que l'on voit à National Gallery n'est pas, tant s'en faut, un de ces ouvrages négligés dont nous avons parlé ; c'est au contraire un des plus achevés qui soient sortis de ses mains, et il dut probablement à ce beau fini l'honneur d'entrer dans la collection de sir Robert Peel. Combien d'amateurs, pour juger plus ou moins favorablement une œuvre d'art, consultent avant tout son degré d'achèvement. Jean Steen se montre dans ce petit panneau le rival de Metsu qui, nous l'avons déjà dit, lui servit souvent de modèle. C'est encore et toujours une *Leçon de*

musique, ce sujet tant de fois répété avec d'innombrables variantes par Terburg et Metsu. — Une jeune femme vêtue de jaune et de bleu est assise à son clavecin. Le maître de musique est debout, appuyé sur l'instrument et suivant avec attention le mouvement des mains de son élève. Dans le fond, un jeune homme apportant un luth.

Connu depuis longtemps, le tableau fit en 1818 partie de la vente Lerouge, à Paris ; il y atteignit un prix considérable. *Terminé comme un Mieris*, dit Smith, tome IV, page 37.

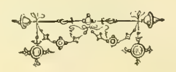
Les Teniers sont nombreux, et nous aurions déjà depuis longtemps entrepris d'en parler, si nous avions trouvé dans les salles de Trafalgar Square l'une de ces œuvres éclatantes qui conviennent à un grand musée comme celui de Londres. Ce sont plutôt, si nous ne nous trompons, d'excellents échantillons d'amateur que des morceaux importants. Les *Quatre Saisons* de Robert Peel, les *Joueurs de tric-trac*, la *Vieille Femme pelant une poire*... sont d'ailleurs agréables et vivement tranchés.

Le plus considérable de ces tableaux de Teniers est la vue de son château (n° 817, acquis en 1871), grande étude librement peinte où il s'est représenté lui-même avec sa femme et ses enfants, et avec un paysan qui lui apporte un brochet.

Mentionnons aussi une répétition de la *Kermesse aux chaudrons*, grande composition en forme de frise qui provient de Wynn Ellis. M. Wornum remarque que le tableau du même sujet, bien connu par les estampes, fait partie de la collection de M. le duc de Bedford. Teniers d'ailleurs s'est souvent répété. On connaît trois compositions originales des *Œuvres de miséricorde*, et dernièrement encore, à la vente Schneider, nous voyions figurer un second tableau de l'*Enfant prodigue*, belle variante du chef-d'œuvre que l'on voit au Louvre.

REISET.

(*La suite prochainement.*)



LES DESSINS D'ALBERT DÜRER[1]

(SIXIÈME ARTICLE)

IX



cette époque, de 1510 à 1520, il faut remarquer que les tableaux exécutés par Dürer sont relativement peu importants ou, du moins, peu nombreux ; on ne peut guère relever, pendant cette période, que la *Trinité* dont nous avons déjà parlé et quelques portraits parmi lesquels figurent au premier rang ceux de Charlemagne et de Sigismond. Dürer porte ses principaux efforts vers la gravure, plus fructueuse, comme il le répète si souvent dans ses lettres ; c'est alors aussi qu'il entreprend pour l'empereur Maximilien toute une série de travaux de longue haleine, l'*Arc triomphal*, le *Char triomphal*, le *Livre d'heures*, etc., dont nous parlerons prochainement. Dans les intervalles que lui laissent ses gravures et les commandes impériales, il s'emploie à des dessins de toute espèce, paysages, portraits, sujets religieux, projets pour orfèvres, fondeurs, imprimeurs et autres. La diversité même de ces productions incessantes permet, mieux qu'à toute autre époque, d'envisager le talent si souple de Dürer sous ses nombreux aspects. Pour nous, qui nous occupons spécialement des dessins du maître, cette phase de sa carrière est la plus féconde et la plus variée.

Les portraits de Charlemagne et de Sigismond, qu'on voit aujourd'hui, malheureusement très-endommagés, à l'hôtel de ville de Nurem-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 598, 211, 316, 427 et 532.

berg, durent être commandés à Dürer par la municipalité de la cité, en 1510, date des premières études pour ces œuvres. Les inscriptions placées sur les cadres des deux tableaux indiquent le but même de la commande. Nuremberg voulait offrir un tribut de reconnaissance au fondateur de l'empire d'Occident et à celui de ses successeurs qui avait donné à la ville les marques les plus précieuses de sa bienveillance. On conservait au Rathhaus de pieuses reliques des deux empereurs, parmi lesquelles la couronne, le sceptre, les gants, l'habit de cérémonie, etc. Les deux portraits de Dürer devaient s'ajouter à ces souvenirs et montrer les souverains revêtus de toute la pompe impériale. C'est dans cette idée que Dürer conçut et exécuta les portraits en question.

Il ne reste aucune des études pour le Sigismond, mais la collection Franck, à Gratz, conserve sur deux feuilles des dessins à l'aquarelle pour le costume de Charlemagne : une couronne impériale avec ces mots : *Rex Salomon et per me reges regnant*; un globe impérial, une partie de l'épée et le pommeau, avec cette légende : « C'est l'épée de l'empereur Charles, aussi sa vraie mesure, et la lame est aussi grande que la corde avec laquelle le papier est noué extérieurement. » — A l'Albertine, une étude de figure entière pour ce même empereur, à l'encre bleue et à l'aquarelle avec cette indication : « C'est l'habitus du St Grand Empereur Charles, 1510[1]. »

Charlemagne debout, d'une majesté un peu empruntée, porte la couronne surmontée de la croix; il tient d'une main le glaive massif et de l'autre le globe traditionnel; un épais et lourd manteau en forme de chape, surchargé de broderies, tombe de ses épaules à ses pieds, laissant voir une large étole, nouée par une cordelière, bordée de deux bandes ornées de médaillons, de pierres précieuses, et croisées sur la poitrine. Ce costume, ainsi que les insignes impériaux, fut copié sur les reliques originales que l'on gardait dans le *Heiltumszimmer* (sanctuaire) du Rathhaus et que l'on exposait annuellement à l'adoration publique tous

1. M. Von Eye a remarqué que la figure de Charlemagne offrait une grande ressemblance avec celle de Johann Stabius, poëte lauréat, historien impérial et mathématicien, qui se trouvait à Nuremberg en 1512. Les traits de Sigismond furent empruntés à un sceau de cet empereur. Le dessin du gant de Charlemagne est accompagné de cette inscription : « C'est le gant de l'empereur Charles et aussi de vraie grandeur. » On ne sait pas ce qu'est devenue cette étude depuis une vente publique de 1838 dans laquelle elle figurait. Le Cabinet des Estampes de Berlin possède un album où se trouvent réunies les copies faites d'après les originaux de Dürer pour le Charlemagne. Ce portrait a été gravé sur cuivre en 1847 par Reindel. Dürer reçut en 1512, pour l'ensemble de son œuvre, 85 fl. rhénans, 10 pfennings et 10 shillings. (V. Thausing, 367, et Baader, *Beiträge*, I, 7.) — Des copies des deux têtes sont dans la col. Ambras.

les vendredis après Pâques. Il semblerait que le sujet même eût dû commander à Dürer une facture soignée, un luxe de détail en rapport avec la magnificence des équipements impériaux que le trésor de



PORTRAIT D'HOMME, PAR ALBERT DURER.

(Albertine.)

Nuremberg avait mis à sa disposition. Il n'en est rien ; ces aquarelles, sauf le Charlemagne couronné, sont d'une exécution très-sommaire, faites à la hâte et sans le scrupule que Dürer apporte à beaucoup d'œuvres moins solennelles; il a réservé pour le tableau tous les soins

minutieux que comportait ce travail. Dürer, on le sent, est mal à l'aise dans la peinture officielle; la convention, l'étiquette le gênent, il n'est point l'homme des tâches imposées; il lui faut ou les libres caprices de l'imagination, ou l'expansive vérité de la nature vivante; aussi le retrouvons-nous bien plus dans les portraits et les paysages de ces années. Là il reparaît avec toutes les qualités que nous lui connaissons déjà, accrues et affermies par la maturité de l'âge et par la pratique quo-



ÉTUDE DE FEMME, PAR ALBERT DURER.

(Collection Mitchell, à Londres.)

tidienne. Voyez plutôt une tête de femme à la pointe d'argent, de 1510, au Musée de Brême : toute la physionomie exprime une douleur stupéfiée; les prunelles rejetées dans les coins des paupières semblent fixer quelque objet effrayant; la bouche est ouverte dans une crispation de terreur contenue; les cheveux tombent, inertes, sur les épaules. — Un buste de femme (même musée) de trois quarts, tourné à gauche; la chevelure relevée par un ruban qui la sépare d'un front très-haut; les paupières baissées, dans une attitude méditative, recueillie comme celle d'une femme qui lit ou travaille, et les épaules couvertes d'une pèlerine.



PORTRAIT DE JEUNE FILLE, PAR ALBERT DURER.

(Collection Hulot.)

On a voulu voir dans cette figure expressive un portrait d'Agnès Frey. — Un homme vu à mi-corps, de face, la tête tournée à gauche; il regarde à droite; sur son nez gros une forte verrue; la bouche est largement ouverte comme si l'homme voulait crier; un lourd manteau couvre le buste; la tête est coiffée d'un bonnet pointu. C'est une petite étude d'un crieur de nuit, haute de quinze centimètres environ, très-fine et très-vivement réaliste; à la pointe d'argent sur papier préparé d'un ton gris, avec le monogramme et la date 1512 (Cabinet des Estampes de Dresde.) — Le portrait de Barbara, la mère de Dürer, du 19 mars 1514, deux mois avant sa mort. La tête, grande comme nature, enveloppée dans un châle, est déjà bouleversée par les tortures de l'agonie : la mort semble presque imminente; les traits, d'une maigreur horrible, sont accusés par de longs coups de fusain ; c'est à la fois l'œuvre la plus dramatique et la plus brutale du maître. En haut, sur le bord du papier, les mots suivants au charbon de la main de Dürer : *1514 à Oculi* (19 mars); plus à droite : *c'est la mère d'Albert Dürer, qui était âgée de soixante-trois ans;* au-dessous, à l'encre : *et est décédée en l'année 1514, le mardi avant la semaine de la Croix* (16 mai), *à deux heures dans la nuit.* Les trois derniers mots sont presque entièrement effacés[1]. (Musée de Berlin, provenant de la collection Didot.)

1. On trouve dans les *Reliquien* de Campe un très-intéressant fragment de Dürer sur la mort de sa mère, écrit quelques mois après la date de ce dessin. Nous croyons devoir le traduire en entier :

« Sachez à présent que dans l'année 1513, un mardi avant la semaine de la Croix, ma pauvre misérable mère, — que j'avais deux ans après la mort de mon père quand elle fut tout à fait pauvre, prise avec moi sous ma garde, après avoir été chez moi pendant neuf ans, — un matin, tout à coup devint si mortellement malade que nous dûmes enfoncer la porte de sa chambre, parce qu'autrement, comme elle ne pouvait pas l'ouvrir, nous n'aurions pu arriver jusqu'à elle. Ainsi nous la descendîmes dans une chambre et on lui donna les deux sacrements, car tout le monde crut qu'elle allait mourir, parce qu'elle avait toujours conservé sa santé depuis la mort de mon père.

« Et sa fréquente habitude était d'aller beaucoup à l'église et elle me grondait constamment quand je n'agissais pas bien, et elle avait toujours pour moi et mes frères une grande appréhension à l'endroit du péché. Et soit que j'entrasse, soit que je sortisse, son dicton était toujours : « Va au nom du Christ! » Elle nous donna continuellement avec un grand zèle de saints enseignements, et elle avait toujours de vifs soucis pour le salut de notre âme. Je ne pourrais louer assez hautement ses bonnes œuvres et la charité qu'elle a témoignée à tout le monde, ainsi que sa bonne renommée.

« Ma pieuse mère a porté dans son sein et élevé dix-huit enfants; elle a eu souvent la peste et beaucoup d'autres graves et considérables maladies; elle a enduré une grande pauvreté, la calomnie, le dédain, des mots méprisants, des frayeurs et de grands déboires. Cependant elle n'a jamais été vindicative.

« Une année après le jour ci-dessus indiqué où elle était tombée malade, quand on



PORTRAIT DE FEMME, PAR ALBERT DURER.

(Cabinet des Estampes de Berlin.)

De la même année le buste d'Andreas Dürer, à la pointe d'argent sur fond blanc (Albertine) d'une très-belle facture, avec cette inscription de la main de l'auteur : « Ainsi était la figure d'Endres Dürer quand il eut trente ans. » Visage long, traits sans grande expression, regard un peu fixe et terne, cou effilé ; il serait difficile de saisir une ressemblance, même fugitive, entre cette physionomie incolore et la tête olympienne d'Albert Dürer. — Un homme de profil, (une réduction de ce dessin accompagne notre étude, page 243) tourné à gauche, un bras étendu depuis le coude sur une table. Il porte un bonnet mou, ses cheveux sont rassemblés dans un filet ; le cou est entouré d'une fraise, le buste est couvert d'une large casaque au col rabattu. Dessin à larges traits de plume d'une grande puissance ; quoique le profil ne soit vu que très en raccourci, la figure est indiquée avec une précision qui donne une idée très-nette de la physionomie (1514, Albertine). Comme le remarque judicieusement M. Thausing, cette étude a servi pour un des personnages de la gravure le *Désespéré* (B. 70). Toutefois la ressemblance n'existe que dans l'attitude du corps et le costume. Les deux têtes sont très-différentes, celle de la gravure rappelle un peu le profil énergique et sauvage de Michel-Ange. Quant à une analogie quelconque entre Endres Dürer et l'une ou l'autre de ces deux figures, analogie indiquée par M. Thausing, elle nous paraît absolument imaginaire. Il y a vingt années de différence entre Endres et les deux personnages en question. — Une femme assise

compta 1514, un mardi, — c'était le dix-septième jour de mai, — deux heures avant la venue de la nuit, ma mère Barbara, femme Dürer, décéda chrétiennement avec tous les sacrements, absoute par le pouvoir papal de toute peine et faute. Elle me donna encore auparavant sa bénédiction et me souhaita la paix de Dieu avec beaucoup de beaux préceptes, pour que je me garde de péchés. Elle demanda aussi auparavant à boire la bénédiction de saint Jean, ce qu'elle fit en effet. Elle eut très-peur de la mort, mais elle dit qu'elle ne craignait pas de paraître devant Dieu. Elle mourut péniblement et je remarquais qu'elle voyait quelque chose d'effrayant, car elle demanda l'eau bénite quoique depuis longtemps déjà elle n'eût pas parlé. Après ses yeux s'éteignirent. Je vis aussi comme la mort lui asséna deux grands coups dans le cœur et comme elle ferma la bouche et les yeux et mourut avec douleur. Je priai pour elle.

« J'en ai éprouvé une telle affliction que je ne puis l'exprimer. Que Dieu lui soit clément. Sa plus grande joie a toujours été de parler de Dieu et elle aimait à voir Dieu honoré. Elle était dans sa soixante-troisième année quand elle mourut et je la fis enterrer honnêtement, selon ma fortune. Que Dieu, le Seigneur, m'accorde d'avoir une sainte fin et que Dieu avec ses chœurs célestes, avec mon père et ma mère, mes parents et amis, puissent venir à ma fin ; et que le Dieu tout-puissant nous donne la vie éternelle. Amen.

« Et dans sa mort elle avait un air plus charmant que lorsqu'elle était encore en vie. » (V. Thausing, *Dürer's Briefe Tagebücher und Reime*, etc., Vienne, 1872.)



ALLÉGORIE, PAR ALBERT DURER.

(Musée de Brême.)

sur un banc, presque de face, tenant des fleurs dans les mains (nous la donnons ici); costume de bourgeoise; un trousseau de clefs pend à la ceinture. Beaucoup de bonhomie et de vérité (plume, 1514, Collection Mitchell). — Un buste de jeune fille aux joues un peu fortes, pleine de santé, les yeux baissés, coiffure très-simple avec un ruban dans les cheveux et des nattes pendantes. Nous donnons ce charmant portrait de 1515, qui faisait partie de la collection Hulot, et à côté le portrait de 1503 (dont nous avons déjà parlé). On remarquera entre l'un et l'autre une ressemblance frappante. M. Thausing croit avec raison que ces deux têtes sont celles de la mère et de la fille, et, les rapprochant de la figure bien connue d'Agnès Frey, il suppose non sans vraisemblance que les études de 1503 et de 1515 représentent la sœur et la nièce de la femme de Dürer. — La tête de Wolgemut (Albertine), d'une date incertaine, d'après laquelle a été fait le fameux portrait à l'huile de 1516 conservé à Munich. — Une tête de jeune homme au fusain; traits accentués à l'ossature un peu forte, cheveux abondants sous un bonnet qui couvre en partie le front (1515). — Enfin, au British Museum, une tête d'homme portant une riche coiffe à plume, au fusain (1516); et une tête de vieillard à longue barbe, sur papier brun préparé à la plume avec rehauts blancs d'une extrême finesse (1518). De la même année un beau profil d'homme coiffé d'une toque en soie (Collection du comte de Warwick) et à Oxford, un portrait d'homme vu de trois quarts à gauche, grand comme nature avec cette inscription en haut: « Albertus Dürer pictor noricus Germanicus faciebat MDXVIII » et le monogramme. Cheveux retenus par un filet, barbe très-bien dessinée, cou découvert, veste riche. Fusain avec rehauts blancs sur fond noir[1]. Une délicieuse tête d'enfant au fusain sur papier rougeâtre, inscription illisible et 1519 (British Museum), étude pour un *putto* aux grosses joues; et au Musée de Brême, une tête de femme dormant, un peu renversée en arrière, aux cheveux tombants, qui semble une étude pour une Vierge morte (grisaille, 1519).

Dürer n'est pas moins heureux dans le paysage. Signalons l'admirable étude du British Museum : une flaque d'eau sous un ciel orageux. A droite, un groupe d'arbres, à gauche quelques troncs, sur le devant une herbe menue; quoique inachevée dans le ciel, cette rapide ébauche saisit par une étonnante vérité d'impression et de couleur. Les roches nues de la collection Haussmann, âpres et escarpées, semées de quelques

1. Ce portrait et la plupart de ceux qui portent la date de 1518 doivent avoir été faits à Augsbourg, pendant le séjour de Maximilien et de sa cour dans cette vieille cité. Dürer s'y trouvait alors. Nous reviendrons sur ce voyage.



FEUILLE D'ÉTUDES, PAR ALBERT DURER.

(Collection Hulot.)

branches dégarnies, à l'encre de Chine et au bistre, empruntées évidemment à ce site des environs de Nuremberg qui a déjà servi pour le grand roc du *Martyre des dix mille chrétiens* (1510, monogramme apocryphe). Dans la même manière, les deux *Steinpruch,* carrières de pierres, du Musée de Brême, aux grands rochers recouverts de quelques arbres, à peine indiqués à l'aquarelle (1510), ainsi que le *Kalkreut,* village voisin de Nuremberg, d'une étonnante hardiesse, plutôt barbouillé que dessiné, véritable œuvre d'*impressionniste* dans le bon sens du mot, où la force de l'émotion se marie avec la rapidité un peu dévergondée du rendu. Enfin un village avec étang, (1510), chez M. Bertini de Milan[1]. Mais grande est la différence entre ces vigoureuses esquisses d'après nature et le consciencieux mais timide dessin de la *Gross kirch zu Antorff* (1514), grande église d'Anvers, que Dürer n'avait point encore vue à cette époque. Ici l'auteur n'a pas sous les yeux le modèle même, il travaille d'après quelque dessin d'un artiste inconnu et il supplée au sentiment direct que donne la réalité par un soin scrupuleux, par une extrême délicatesse de la plume qui se complaît à suivre de très-près toutes les minuties de l'architecture ogivale. La perspective est si défectueuse, et le faire si différent de celui de notre maître vers ce temps, qu'on pourrait, malgré la date de 1514, attribuer cette curieuse étude à une époque très-antérieure.

Dans les années 1514-1515, Dürer fit, du côté de Stuttgard, une excursion dont il avait noté les souvenirs dans un carnet de voyage, duquel une seule feuille est venue jusqu'à nous. Selon son usage, le voyageur dessine rapidement, mais non sans une netteté consciencieuse, les sites qui attirent son attention et plus particulièrement les monticules surmontés de vieux bourgs alors si fréquents en Allemagne. Dans le haut de cette feuille unique on voit : sur le recto, avec la date 1514, *Hortenbusch,* château fort sur une éminence, vu de deux côtés, d'une exécution fine à la pointe d'argent, dans la manière des paysages flamands que Dürer rapportera plus tard des Pays-Bas; au-dessous, à gauche, *Raunstein,* un fort sur un monticule dont le pied est baigné par un fleuve; à droite de nouveau, la haute tour de *Hortenbusch,* s'élevant au milieu d'un buisson verdoyant. Dessin lavé d'aquarelle (1515, Cabinet des Estampes de Berlin). Sur le verso de la feuille trois châteaux dont un, *Kaltenstall by Stuchart,* se dresse sur un roc escarpé. Tous ces paysages sont d'un fini remarquable qui révèle la grande habitude du burin. Il s'en dégage une impression très-vive et d'une rare fraîcheur.

1. V. Thausing, p. 97.

X.

Cette période de la vie de Dürer comprend une foule de dessins qu'il est assez difficile de classer : études de nu, animaux, oiseaux, ornements



ÉCHANTILLONS DE VIDRECOMES, PAR ALBERT DURER.

(Bibliothèque de Dresde.)

et autres. On ignore aussi quelle fut la destination de la plupart; peut-être n'étaient-ils que de simples souvenirs de quelques impressions fugitives jetées sur le papier sans intentions précises. Telle est une bizarre composition du Musée de Brême : une femme nue aux formes massives et lourdes, vue de dos; à côté d'elle, de face, un homme nu, la main gauche tenant un écu; entre ces deux figures un monstre ailé aux pieds de bouc,

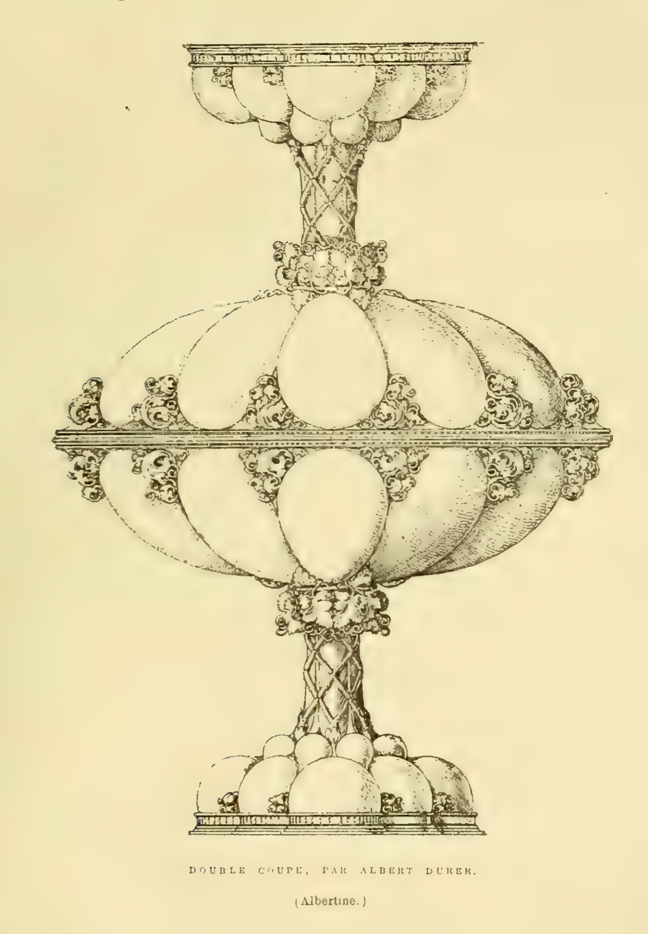
le diable sans doute, ouvrant une large gueule comme s'il voulait dévorer la femme. Au bas, à droite, la tête d'un sanglier dont le cou porte une clochette. Tout au bas, au pied du groupe, un enfant nu qui semble faire une culbute; à côté de lui, une sorte de cuve. Quel est le sens, s'il y en a un, de cette étrange *Allégorie?* Dürer a-t-il voulu représenter la nudité cynique de l'impudicité, ce qui expliquerait l'intervention du monstre aux pieds de bouc et du groin de l'animal immonde? Peut-être, quoiqu'on ne puisse guère pénétrer la véritable pensée de cette fantaisie. Quant à la date du dessin [1], elle paraît être indiquée par une arabesque qui rappelle de près celles du Livre d'heures de Maximilien (1512-1515).

Aussi énigmatique est un groupe de six figures nues : un homme attaché à un arbre, derrière lui un autre homme ramassant on ne sait quoi. De l'autre côté de l'arbre, un troisième acteur, dont le rôle reste peu intelligible; près de ces personnages, deux femmes, dont une monstrueusement énorme, aux traits grossiers, semble regarder le supplicié, tandis que l'autre accroupie, dans une position tourmentée, cache sa tête comme pour échapper à l'horreur du spectacle. A gauche, une vieille femme appuyée sur un bâton s'éloigne en proférant sans doute quelque malédiction. Le supplicié est d'une très-belle anatomie; sa tête se rejette en arrière par un mouvement très-bien saisi de violente douleur. Citons encore une composition dont le sujet est difficile à pénétrer : un homme et une vieille femme s'occupent à visser au milieu d'un socle un flambeau à pointe surmonté d'un cierge. Trois autres femmes dans différentes poses : l'une d'elles est renversée dans une attitude qui rappelle de très-près celle d'un buste d'homme de 1515, conservé à l'Albertine. Une tête semblable se trouve avec plusieurs autres fragments de dessins sur une des feuilles du manuscrit des Proportions du corps humain à la Bibliothèque de Dresde. Toutes ces figures sont nues. Ces deux dessins que nous venons de décrire sont à l'Institut Stædel, de Francfort. Ils sont datés, le premier de 1515, et le second de 1516.

Comme spécimen de ces études sans but apparent, nous donnons ici une feuille avec plusieurs figures (collection Hulot). En haut, au milieu, une madone avec l'enfant Jésus lisant dans un livre. Au-dessous quatre figures d'homme, à la plume, sur papier blanc avec le monogramme et la date 1514. Une de ces figures, d'un fort beau style, lève la main gauche armée d'une flèche. Les trois autres, en costume allemand de l'époque, se livrent à la danse ou à quelque jeu. La facture de la madone, d'une délicatesse toute particulière, paraît être d'une date

1. On le trouvera ici, à la page 249.

postérieure [1]. A l'Albertine est une autre de ces feuilles sur lesquelles Dürer s'est plu à réunir des études de toute sorte. Elle contient : 1° Un



DOUBLE COUPE, PAR ALBERT DURER.

(Albertine.)

buste de fou coiffé du bonnet traditionnel et soufflant gravement dans un

1. Voir Dr Lippmann, *Catalog der Ausstellung der erworbenen Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Berlin.

instrument de musique de forme bizarre; 2° au-dessous de lui, un autre fou poussant dans une brouette un homme ventru qui mord à belles dents une sorte de poupée; 3° à droite, un aigle aux ailes déployées; 4° un satyre assis jouant de la flûte de Pan; 5° enfin un piqueur retenant deux épagneuls en laisse que précèdent deux lévriers à la poursuite d'un cerf.

Passons à des sujets plus aisément intelligibles : — le *Petit Amour piqué par les abeilles*, dessin colorié de 1514 (Collection Ambras, Vienne; copie au British Museum). Sur un banc rustique deux ruches; à terre, une troisième renversée d'où s'échappe un essaim d'abeilles pourchassant l'Amour éploré, qui se réfugie auprès de sa mère en emportant un gâteau de miel. Vénus, vêtue de blanc, ne paraît guère alarmée du danger de son fils; elle lève la main droite pour adresser à Cupidon la remontrance méritée; de la gauche elle tient une torche allumée. Traduction un peu alourdie de la charmante bluette d'Anacréon, communiquée sans doute à Dürer par son érudit ami Pirckheimer. Dans cette catégorie des sujets mythologiques se range un autre dessin : au pied d'une fontaine en marbre une Naïade endormie, la tête appuyée sur une de ses mains; l'autre main retient le bout du drap sur lequel repose la nymphe. Un des côtés du rectangle qui forme la fontaine, porte ces deux distiques :

Hvivs ninpha loci sacri cvstodia fontis
Dormio dum blande sencio murmur aque
Parce meum quisquis tāgis cava marōra sōnu
Rumpere sive bibas sive lavere tace [1].

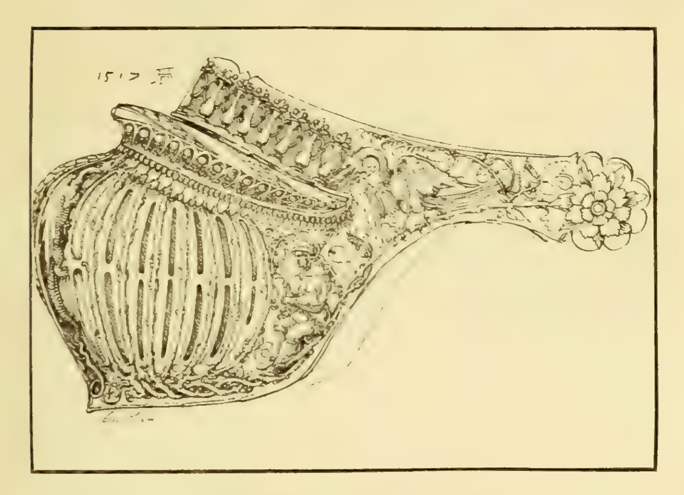
Puis un paysan et une paysanne enlacés, revenant du marché et d'humeur gaillarde, aux gestes libres; plume aquarellée. Facture spirituelle, types vulgaires (Musée de Brême, 1515, provenant de la Collection Mariette).

Pour ses dessins d'animaux, Dürer conserve cette facture fine et minutieuse que nous avons déjà signalée. Elle se retrouve dans le geai de la Collection Bale, de Londres; dans la corneille et son aile à part, sur parchemin, d'une étonnante vérité de ton (1512, Albertine); dans le héron sur parchemin (1515) chez M. Hasse, à Gœttingue [2]. Quant au moineau mort de la Collection Haussmann, il est d'une facture plus libre, mais d'un rendu non moins saisissant.

1. V. *Mitth. der K. K. Central commission*, VIII, 128-131.
2. Thausing, p. 326.

XI.

La réputation de Dürer était alors si bien établie, son goût passait pour si infaillible que tous les arts industriels avaient recours à sa prodigieuse fécondité. Orfèvres, bijoutiers, armuriers, fondeurs, tous lui demandaient de contribuer par ses dessins à l'ornementation de leurs



ÉPAULIÈRE, PAR ALBERT DÜRER.

(Albertine.)

œuvres. De là une inépuisable variété de spécimens destinés à ces diverses industries. Telles sont les charmantes pendeloques du British Museum, *Saint Christophe portant le Christ*[1], encadré d'une banderole en forme d'arc, avec ces mots : *Sanctus Cristophus*, appuyée sur deux balustres, et, dans un cercle orné de feuilles, *Saint Georges à cheval terrassant le Dragon*. Les deux sujets sont munis d'un anneau qui en indique la destination. Au British Museum, aussi pour boucle d'oreille, un reptile fantastique tenant une boule dans sa gueule, à la plume; et un serpent enroulé, dont la queue se termine en forme de feuillage, plume

1. Gravé par Hollar en 1642. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, novembre et décembre 1877, où ces deux dessins ont été reproduits en lettre et en cul-de-lampe.

avec des tons d'aquarelle, indiquant la couleur de l'or. Au Musée de Brême, un coq sur une branche et deux chevaux marins sur une autre branche, à la plume, avec des teintes d'aquarelle jaune, qui servent à simuler le métal précieux; sur la même feuille, une petite tête de cheval, esquissée en plusieurs traits de plume. Citons encore deux dessins à la plume et légèrement colorés, pour des lustres. L'un de 1513 est une sirène avec des ailes en forme de cornes de cerf, tenant un bras de lumière (Collection Ambras[1]); l'autre, sans date, mais évidemment contemporain du premier, est un Amour aux yeux bandés, lançant une flèche dans le vide (Albertine).

Aux orfévres, Dürer fournit les modèles les plus variés de vidrecomes, telle que la série de la bibliothèque de Dresde[2] avec cette curieuse mention de la main du maître : « Demain j'en ferai davantage » ; ou le profil de deux hanaps de style gothique (aquarelle, monogramme et 1515, British Museum) ; ou encore une petite vasque avec couvercle d'un style tout italien; une autre vasque de même forme et dans le même esprit avec différents spécimens de pieds, afin que l'orfévre pût choisir (toutes les deux à la Bibliothèque de Dresde). Cette liberté de choix laissée à l'auteur de la commande est indiquée plus expressément encore dans un tout petit dessin du British Museum pour un manche de cuiller; un chevalier et sa femme à genoux; à côté la tête de celle-ci, coiffée d'un bonnet et ces mots : « Tiens, fais la tête que tu veux. » Enfin quatre autres projets sur deux feuilles (British Museum), pour manche de cuiller, très-finement exécutés à la plume et dans lesquels devaient être placés saint Christophe, sainte Anne, Marie et Jésus et sainte Barbe.

Parmi les spécimens d'armure, on remarque : l'*Épaulière* de l'Albertine, datée de 1517, et reproduite à la page 257; les ornements sont dessinés avec une verve incomparable, entre autres un dragon à la tête aplatie, un joueur de cornemuse et une sorte de cigogne, qui remplissent les champs vides laissés par les branchages et les fleurs; le brassard, *gardepras* (1517, Albertine), sur lequel deux cavaliers aux longues lances, armés de pied en cap, fondent l'un sur l'autre avec une impétueuse furie; et le *Fragment d'armure* de la collection Hulot, que nous donnons ici, et dont l'exécution est également supérieure. Au milieu d'un champ, en forme d'arceau encadré de branchages, est placé le buste d'un chevalier coiffé d'un casque fantastique; à droite et à gauche, des

1. Reproduit dans la *Milth. der K. K. Central com.,* VIII, p. 127.

2. On trouvera ici cette série de charmants vidrecomes ainsi qu'un très-bel échantillon du même genre, de plus grande dimension, dont l'original est à l'Albertine.

monstres chimériques, à la plume, sur papier blanc avec le monogramme. La pièce la plus importante dans ce genre de travaux est un projet de décoration funéraire (Collection Hulot), exécuté par Dürer, pour le fameux Peter Vischer. Un chevalier, en grand équipement, est debout à côté de sa femme; à leurs pieds, un lion et un chien dormant, emblèmes de la force et de la fidélité; au-dessus, des branchages forment un cadre, au milieu desquels on lit le monogramme avec la date 1517. Ce beau projet servit pour le tombeau de Hermann, comte de Henneberg et de sa femme Élisabeth, margravine de Brandebourg, dans l'église de Rœmhild. Les



FRAGMENT D'ARMURE, PAR ALBERT DURER.

(Collection Hulot.)

Offices de Florence possèdent un second dessin du même projet, utilisé, mais avec de légers changements, par Peter Vischer, pour le monument funèbre de Frédéric II, comte de Hohenzollern et de sa femme Madeleine, margravine de Brandebourg, dans l'église de Hechingen[1].

On demandait aussi à Dürer des compositions pour des *ex libris*; dans ce genre secondaire, le maître se laissait naturellement aller à tous les caprices de son imagination. Ici c'est un chaudron ailé, sur pieds d'oie, dont le couvercle est surmonté d'un lion furieux[2]. Sur une banderole cette devise : *Fortes fortuna juvat* (aquarelle, Cabinet des

1. V. Bergau, *Anzeiger fur Kunde deustcher Vorzeit*, 1869, p. 354; 1871, p. 280.
2. V. Thausing, p. 377.

Estampes de Berlin, 1513). Là, sur fond rose, une roue autour de laquelle s'enlacent quatre figures tenant chacune un instrument de travail manuel, une hache, un marteau, des pinces, une équerre. Sur la roue la Fortune, avec un sceptre à la main et une couronne sur la tête. Une banderole porte une inscription incompréhensible. Dans les coins, des branches garnies de feuilles de style gothique (plume, lavée d'aquarelle, au Musée de Berlin); au dos de ce dessin, d'une main inconnue : « Albert Dürer a peint ceci dans le livre de Melchior Pfinzing ». Notons encore : — au Cabinet des Estampes de Dresde, une roue analogue; et l'*Homme sauvage tenant un écu*, de la Collection Gatteaux, remarquable dessin à la plume, reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. VIII, 1re période, p. 25. — Deux marques de livre, l'une aux armoiries de Johann Tscherte, architecte impérial, qui prit une part active à la défense de Vienne contre les Turcs en 1529[1], ami de Dürer et de Pirckheimer; l'autre, pour Lazarus Spengler: un satyre assis, jouant de la flûte de Pan, tenant les armoiries de Spengler[2] posées sur une tête de mort; une jeune femme debout, le sein découvert, les cheveux flottants, présente un gobelet au satyre; de son autre main elle tient un peson à crochet. La composition est encadrée de branchages de vigne et d'arabesques analogues à celles du *Livre d'Heures* de Maximilien. Dans la bordure supérieure du cadre, un hibou, un lapin et un cygne. Sur parchemin, à l'encre violette et colorié à la gouache, avec la date 1515 et le monogramme (Albertine). — Un enfant ailé, debout, tenant de la main gauche un *ex libris* dans lequel se trouve le hêtre, qui servait d'armoirie à Pirckheimer; plume d'une légèreté charmante (Collection Mitchell). — Enfin, deux petits génies volant dans les airs et tenant une grande perche à laquelle est attachée une courroie d'où pend une pancarte avec une longue inscription grecque, dans laquelle on remarque les noms de Suidas, d'Eudème le rhéteur, d'Helladias, d'Egidius, etc. : *ex libris* pour un volume formé d'ouvrages de différents auteurs grecs, destiné sans doute au savant helléniste Pirckheimer[3].

CHARLES EPHRUSSI.

(La suite prochainement.)

1. Voir *Archiv. f. Zeichn. Kunst*, X, 370.
2. Voir encore *Archiv.*, etc., X, 286.
3. C'est sans doute encore pour un coin d'*ex libris* que Dürer avait dessiné à la plume une arabesque de branchages de vigne entrelacés sur lesquels est assis un faune séparant deux chevaux fantastiques (Musée de Brême).

MUSÉE DU PUY



SAUF pour quelques envois faits à la suite des expositions annuelles, le Musée du Puy est un établissement municipal à la fondation duquel l'État est resté étranger. Sa naissance, ses accroissements sont dus à l'initiative, soit du département, soit de la ville, soit de particuliers guidés par l'amour de leur pays et par l'ambition de voir rejaillir sur lui l'honneur qui s'attache à toute collection importante. Encore aujourd'hui, m'assure-t-on, les fonctionnaires de cet établissement ne touchent pas de traitement. L'amour du clocher a du bon.

En 1820, M. de Bastard, préfet de la Haute-Loire, chargea M. de Becdelièvre de « diriger les recherches sur les antiquités du département », et lui assigna pour en placer le résultat l'ancienne chapelle des religieuses de Sainte-Marie. Six ans plus tard, grâce à la libéralité des Podiots, le musée était en pleine croissance; et, sur les instances de la députation de la Haute-Loire, Mme la duchesse de Berry consentait à le prendre sous son haut patronage et à lui donner son nom : *Musée Caroline.* Sa direction et son administration furent confiées alors à la Société académique du Puy, de laquelle il dépend encore, et qui n'a jamais failli à sa mission. La même année (1826) paraissait le premier catalogue enregistrant soixante tableaux, douze gravures et cent objets d'archéologie de toute sorte et de toutes époques. Le musée pouvait marcher désormais de sa propre impulsion.

En 1847, la chapelle Sainte-Marie étant devenue trop étroite, la Société académique, de concert avec le conseil municipal, décida, à

l'extrémité de la prairie du Breuil, dans le plus magnifique emplacement que l'on puisse rêver, l'érection d'un Musée-Bibliothèque. Les plans furent dressés par M. Normand, architecte départemental. Les travaux, activement poussés, permirent d'inaugurer le monument en 1851. Il n'a plus changé de place. Mais les premières constructions de M. Normand ont reçu de larges adjonctions par suite de deux legs faits : le premier par M. Falcon, riche fabricant de dentelles du Puy; le second, se montant à 130,000 francs, par M. Charles Crozatier, le fondeur.

Les collections sont réparties en cinq catégories : 1° Beaux-Arts (peinture et sculpture); 2° Antiquités et objets ethnologiques; 3° Histoire naturelle; 4° Agriculture; 5° Dentelles. Nous ne nous occuperons que de la première catégorie.

Les œuvres de sculpture, qui occupent trois salles du rez-de-chaussée, relèvent de l'archéologie plutôt que de l'art. Au point de vue archéologique, il s'en trouve du plus haut intérêt [1]. La peinture occupe au premier étage des salles éclairées par en haut. Les tableaux sont placés avec goût et discernement. Leur conservation m'a paru satisfaisante dans une ville qui est loin de posséder les ressources que les délicats sont habitués à rencontrer dans les grands centres artistiques. La Société académique connaît la valeur du dépôt qui lui est confié et s'efforce de ne pas le laisser déchoir entre ses mains. Quand on fait ce qu'on peut, on fait ce qu'on doit.

Le catalogue enregistre 211 numéros pour la peinture, 39 pour la gravure, 48 pour la sculpture antique (moulages), 57 pour la sculpture moderne (moulages) [2]. Il a été rédigé avec soin et précision par M. Vibert, conservateur du musée de 1830 à 1856, et publié après sa mort par son successeur, M. le baron de Vinols, dont la sollicitude pour le musée finira par faire oublier celle de M. Vibert, qui cependant était complète. Je me permettrai de discuter quelques-unes de ses attributions, toutes les attributions étant discutables. Mais tel qu'il est et pris dans son ensemble, ce livre n'en reste pas moins un des bons catalogues de musées de province. Le rédacteur a eu le bon esprit de ne pas chercher à paraître plus savant qu'il n'était. Plût à Dieu que tous les rédacteurs de catalogues en eussent fait autant!

1. Entre autres un bas-relief du IIe ou du IIIe siècle représentant un soldat gaulois grand comme nature et portant sous le bras gauche une véritable arbalète (*arcubalista*). Ce bas-relief bien connu des archéologues, et déjà signalé par M. Mérimée, en 1836, a donné lieu à de nombreuses dissertations et est encore journellement invoqué dans les discussions sur le costume, l'équipement et l'armement de l'infanterie gauloise.

2. *Catalogue de la section des Beaux-Arts du Musée du Puy*, par M. Vibert.

On a eu raison de donner la place d'honneur à une copie de la *Vierge de la maison d'Albe* appartenant au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Cette copie est beaucoup plus petite que l'original. Les deux toiles sont rondes. Le tableau de l'Ermitage mesure 95 centimètres de diamètre, celui du Puy 30 centimètres. Je n'ai pas à faire



PORTRAIT DE HENRI II (XVIe SIÈCLE), AU MUSÉE DU PUY.

l'histoire de cette *Vierge*, ni à raconter comment de l'église des Olivetains de Nocera dei Pagani (États napolitains), elle est arrivée à Saint-Pétersbourg. On trouvera les renseignements les plus circonstanciés sur ses pérégrinations dans le livre de M. Passavant (*Raphaël d'Urbin*, tome II, page 105 de l'édition française). Je ferai seulement remarquer que l'original de l'Ermitage — si c'en est un, ce dont je ne suis pas complétement convaincu — est peint dans cette gamme claire qui caractérise les œuvres de Raphaël au moment de son arrivée à

Rome (1508) ; tandis que la petite copie du Puy est traitée dans un ton monté et tournant à la brique, avec des contours d'une fermeté un peu dure, qui font penser à Jules Romain. Je ne prétends en aucune façon que ce tableau soit de lui ; mais je crois que c'est autour de lui qu'il faudra en chercher l'auteur. En un mot, je le crois exécuté entre 1540 et 1560 par un bon artiste italien de second ordre. Le livret fait remarquer qu'il a souffert et que de fâcheux *repeints* dissimulent mal ses blessures. Il est blessé, en effet, mais les *repeints* ne m'ont pas paru si fâcheux que le dit le livret. Tout blessé qu'il soit, il n'est pas à dédaigner et je le préfère à la copie du musée Borghèse et à celle de l'Académie de Vienne, les seules que je connaisse. Il a été légué au musée en 1827 par M. le comte de Choumouroux, maire d'Yssengeaux. Je lui souhaite beaucoup de legs semblables.

Si M. Vibert a entendu désigner par *École du Primatice* toute cette école française qui va de 1550 à 1600 et que l'on appelle plus communément aujourd'hui *École de Fontainebleau*, il est dans le vrai en lui attribuant les *Quatre Ages de la vie humaine*. Ce tableau, toutefois, lors d'une nouvelle édition, sera, selon moi, plus justement classé sous le titre d'*École française* à laquelle il appartient de la plus incontestable façon. Il se compose de quatre médaillons entourant un médaillon central et reliés entre eux par des entrelacs d'ornements et d'arabesques. Les médaillons extrêmes contiennent des figures personnifiant les quatre âges de la vie; le médaillon central offre un jeune homme nu, accosté d'un lion, d'un agneau, d'un renard et d'un serpent. Sous chaque médaillon, des cartels contiennent des sentences philosophiques en vers que le catalogue a le tort de ne pas relever. Le temps m'a manqué pour réparer cet oubli, et je le regrette d'autant que leur lecture eût permis de les retrouver dans les livres du XVIe siècle et de circonscrire entre quelques noms les recherches sur l'auteur du tableau, ou plutôt, pour être plus exact, sur les auteurs, car le tableau n'est ni original, ni exécuté par une seule main. On sait combien étaient communs, dans la seconde moitié du XVIe siècle, ces recueils de gravures représentant des cartouches, des arabesques, des ornements de toutes sortes où les tapissiers haut-lissiers, les céramistes, les peintres verriers, les orfévres, les ébénistes, les arquebusiers, les brodeurs, les serruriers, les écriniers; en un mot, tous les artisans dont l'industrie confine à l'art, sans compter souvent les artistes eux-mêmes, allaient prendre des modèles de décoration; modèles qu'ils modifiaient ou qu'ils combinaient suivant leur goût ou leurs besoins. Tous les ornements dont Briot et Palissy se sont servis dans leurs faïences se retrouvent dans les dessins de Toussaint Dubreuil,

d'Estienne de Laulne, de Jean Cousin, de Fréminet le père. Il ne serait pas difficile de signaler la disposition et les détails des *Quatre Ages de la vie humaine* dans quelques planches de ces recueils; par exemple dans les huit médaillons de l'*Énéide*, gravés par Giovanni Gallo. Le tableau du Musée du Puy me paraît donc une copie exécutée vers 1570 par plusieurs mains, d'après des livres de métier et destinée à servir de modèle



PORTRAIT D'HOMME ATTRIBUÉ PAR LE LIVRET A LE NAIN. (MUSÉE DU PUY)

pour une tapisserie, une broderie ou un vitrail. De toute façon, et la valeur d'attribution écartée, c'est une œuvre intéressante et curieuse. Elle provient de la vente Quédeville (n° 122), faite en mars 1852, où je me rappelle l'avoir vue.

Les deux tableaux *Portrait d'homme*, *Portrait de femme*, attribués à Michiel Janszoon Van Mierevelt le père, sont de dimensions semblables, ce qui, sans être une preuve, est une présomption en faveur de l'attribution à un même artiste. Ma mémoire ne confirme pas cette présomption. Le *Portrait de femme*, grand comme nature, à mi-corps, ne

peut faire doute. Outre qu'il est signé d'une belle et bonne signature, M. MIEREVELT, son exécution correcte, ferme, habile, un peu froide concorde parfaitement avec le goût régnant à l'époque où vivait Michiel Van Mierevelt, mort en 1641 à soixante-quinze ans. Le Musée de Lyon, le plus voisin du Puy, possède deux portraits de femme datés, l'un de 1625, l'autre de 1631, qui corroborent et justifient l'attribution.

Je doute que ce soit la même main qui ait travaillé au *Portrait d'homme* non signé. La tête est enlevée avec une chaleur, un entrain, une liberté qui font songer à Rubens. D'un autre côté, la fraise et les vêtements offrent des points de similitude avec le *Portrait de femme*. Ces dissemblances et ces rapprochements permettraient d'attribuer ce portrait au fils de Michiel, Pieter Van Mierevelt, né en 1595, mort en 1631, dix ans avant son père et qui, plus que son père, dut subir l'influence de l'école de Rubens. Le Musée de Dresde possède de ce Pieter Van Mierevelt un *Portrait d'homme tenant un gant*, dont je me souviens comme d'une fort belle chose. Mes souvenirs ne sont pas assez présents pour me permettre d'identifier les deux portraits du Puy et de Dresde. Il faudrait refaire tous les dix ans son tour d'Europe.

Le *Portrait d'homme* par Nicolas Maes, l'élève de Rembrandt, est daté de 1666. Maes était âgé de trente-quatre ans ; il avait quitté l'atelier de son maître depuis douze ans (1654). Il ne semble pas qu'il ait emporté le secret de cette fougue de brosse, de cet éclat et de cette audace de couleur que le maître communiquait à ses disciples plus encore par ses exemples que par ses préceptes. Le *Portrait d'homme* indique bien un élève de Rembrandt, mais un élève calme, circonspect, modéré et comme tempéré par une influence de Philippe de Champagne. Ce n'est pas la première fois que l'on constate cette circonspection, je n'ose dire cette froideur, dans l'exécution de Klaas Maes. Elle est sensible dans le beau *Portrait d'homme* du Musée de la Haye et dans la *Rêveuse* du Musée d'Amsterdam. Maes était un praticien habile, exercé, rompu à toutes les ressources de son art, ce n'était pas un peintre d'imagination et de prime-saut.

L'attribution à Gérard Terburg du *Portrait de Karel Dujardin* est acceptable, mais je doute de la justesse de la désignation. Je verrais plutôt le peintre lui-même Gérard Terburg dans le personnage représenté. Au moins offre-t-il — si mes souvenirs sont exacts — assez de ressemblance avec le portrait authentique de Terburg du Musée de la Haye (n° 145 du cat. de 1874).

Les deux David Téniers : *Un Concert champêtre*, *Portrait de femme*, ne sont pas des œuvres de premier ordre, mais ils ne sont pas discutables

et m'ont paru bien conservés. Je ne décrirai pas le premier. Tout le monde connaît le *Concert champêtre* de Téniers. Quant au second, il représente la première femme de Téniers, Anna Breughel, fille de Breughel de Velours, celle qu'il a si souvent peinte dans ses tableaux, assistant, comme dame châtelaine du manoir de Drij Toren, en compagnie de son mari et de ses sept enfants, à des kermesses et des danses de paysans, et souriant tranquillement à des manifestations d'une gaieté dont la grossièreté prouve que l'on n'était pas si délicat en 1650 que de nos jours.

Un très-curieux *Portrait de Henri II*, déjà signalé en 1837 par M. Mérimée dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne* (page 247), est donné à Pierre Porbus le Vieux, père de François Porbus. Cette attribution ne porte heureusement sur rien. L'importance de cette œuvre est beaucoup plus considérable s'il faut, comme je le crois, y voir la main d'un artiste français du XVIe siècle. Le Roi est représenté de grandeur naturelle, assis, de face, à mi-corps. La main gauche tient la garde de l'épée, la main droite les gants. Il porte un justaucorps blanc à longs crevés verticaux sur lequel retombe la médaille de Saint-Michel, suspendue à un collier de perles. Sur l'épaule gauche un manteau noir doublé d'hermine. Nous en donnons une reproduction. Le panneau de bois sur lequel il est peint a été rallongé de quelques centimètres dans la hauteur; mais sur la partie ancienne, de chaque côté de la tête, on lit très-distinctement cette inscription en caractères romains : HENRICVS II FRANC. REX XIANISSIMVS, ANNO ÆTATIS XXXVII, 1555. Né le 31 mars 1519, Henri II avait eu trente-six ans le 31 mars 1555. Le portrait a donc été peint entre le 31 mars 1555 et le 31 mars 1556. Par qui? Ici commence la difficulté. Le livret fait très-justement remarquer « qu'il est trop couvert de repeints pour qu'on puisse en déterminer l'auteur avec certitude ». Il est en effet dans un triste état de détérioration; mais je suis disposé à croire que cette détérioration est la conséquence de repeints maladroits plutôt que de maladies réelles; et qu'en faisant disparaître ces repeints on le trouverait moins malade qu'il ne le paraît au premier abord. Quoi qu'il en soit, et à en juger par les parties intactes, une attribution d'ensemble s'impose évidemment. Nous sommes en présence d'une œuvre française sans influence italienne quelconque. Mais ici nous entrons dans la partie la plus délicate de la difficulté.

Un nom vient naturellement à l'esprit, celui de François Clouet, dit Jehannet, le peintre en titre d'office de Henri II et de Charles IX, né en 1500, mort postérieurement à 1572. Les dates concordent : c'est un hasard. Le portrait du Roi, un portrait aussi important surtout, a dû être

exécuté par son peintre officiel : ceci devient une présomption. Reste l'exécution. Si cette exécution ressemblait à celle des deux portraits de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche du Louvre, et du beau portrait équestre de Henri II des Offices à Florence — les seuls Jehannet authentiques que je connaisse — l'identification serait complète et la preuve se trouverait faite. Or je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance d'une semblable découverte pour l'histoire de l'art français. C'est précisément cette importance qui me fait hésiter. Je me cherche des objections à moi-même. Il semble que l'exécution soit moins ferme, moins naïve, les procédés plus apparents que dans les œuvres que je viens de citer. Est-ce l'œuvre qui, tout en étant originale, serait moins parfaite que les autres? sont-ce les repeints qui m'ont troublé? je ne saurais dire. En somme, je crois le *Portrait de Henri II* du Musée du Puy l'œuvre de François Clouet; mais je n'oserais l'affirmer. Je le signale à des yeux plus exercés que les miens et à des autorités plus compétentes. Quant à appartenir à l'école de Clouet, ce n'est pas douteux. Il a été donné au musée en 1832 par M. de Latour-Maubourg[1].

Les trois tableaux : *Portrait d'Antoine Le Nain, Portrait d'une vieille femme, La Mère qui peigne sa fille,* sont attribués sans hésitation aux frères Le Nain. Le premier est connu par la gravure placée en tête de *l'Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain,* par M. Champfleury (Laon, 1850). Le désir de l'étudier n'était pas une des moindres raisons qui m'attiraient au Musée du Puy. Depuis trente ans j'ai souvent rencontré les œuvres des Le Nain, et, à chaque rencontre, j'ai toujours tenté de soulever un coin du voile qui couvre la personnalité de ces mystérieux artistes. Je connaissais le *Portrait de Cinq-Mars,* autrefois au Palais-Royal, maintenant au château de Mello, et celui de la *Marquise de Forbin,* au musée d'Avignon, et j'étais affriandé par l'idée d'en étudier un troisième. Comme il arrive fréquemment, la réalité n'a pas confirmé le rêve.

M. Champfleury qui en a le premier parlé accepte, tout en la discutant, l'attribution du catalogue. Il affirme « la réalité du portrait de Le Nain du Musée du Puy en vertu de la connaissance morale » qu'il possède des conditions de la peinture. « La peinture c'est l'âme du peintre avec la couleur par-dessus. Une œuvre d'art est une confession. » Cette démonstration n'est pas très-convaincante.

Ce portrait représente un homme de vingt-cinq à trente ans, de gran-

1. Je me permettrai d'engager la Société académique du Puy à faire restaurer ce tableau à Paris. Il en a un urgent besoin, et il en vaut la peine.

deur naturelle, en buste, le corps tourné de profil à droite, la tête de trois quarts. Tête découverte, cheveux plats et longs dont une partie tombe sur le devant de l'épaule droite. Col blanc, uni, rabattu par-dessus un hausse-col à rivets, pourpoint gris à manches ouvertes. On ne voit pas les mains. Fond gris-clair uni. La gravure que la *Gazette* en a fait faire dispense d'une plus longue description. L'exécution est habile, ferme, accentuée, sans sacrifices, sans escamotages, mais absolument dépourvue de charme. Je prétends, à mon tour, que quiconque aura



PHILÉMON ET BAUCIS. (DESSIN DE INGRES AU MUSÉE DU PUY.)

étudié la peinture hollandaise verra dans cette œuvre la main d'un de ces artistes des écoles de Delft ou de Haarlem en pleine floraison de 1620 à 1630, dont Van der Helst est le dernier et le plus illustre représentant et auxquelles succéda l'école de Rembrandt, Moreelse, Ravesteijn, Daniel Mijstens, David Bailly, Adriaan Verburg, Van der Voort; je ne sais lequel, mais jamais, non-seulement celle d'un des Le Nain, mais encore une main française. Quel est le personnage représenté? Je l'ignore. Probablement le peintre lui-même. Je crois donc que l'on trouvera et le nom de l'artiste et le nom du personnage en circonscrivant les recherches entre les artistes hollandais de 1610 à 1630, et que, par conséquent, il faut renoncer à l'idée de voir dans ce portrait l'œuvre d'un des frères Le Nain.

Quant aux deux autres tableaux attribués à Le Nain : *Portrait d'une vieille femme, la Mère qui peigne sa fille,* M. Champfleury les croit « d'une insigne fausseté » et je partage entièrement son avis. Ils ne sont de personne.

Il existe trois répliques originales du dessin de *Philémon et Baucis recevant chez eux Jupiter,* par M. Ingres. La première et la plus ancienne est celle du Musée du Puy ; la seconde, exécutée en 1851, appartient à M. Hennet; la troisième, datée de 1856, est la propriété de M. le comte de Nieuwerkerke[1]. Celle du Musée du Puy, donnée par l'auteur lui-même en 1833 lorsqu'il fut nommé membre honoraire de la Société académique, a été exécutée entre 1801, année où il obtint le grand prix de peinture, et l'année 1806 où il partit pour son premier séjour à Rome. Elle est signée J. INGRES INV. ET DEL. et exécutée au crayon, reprise à l'encre et lavée d'encre de Chine. On peut demeurer froid devant les deux figures de Philémon et de Baucis, mais il est impossible de ne pas admirer le Mercure et de rester insensible à la beauté, à la grâce juvénile, à l'élégante élévation empreintes dans chaque ligne, dans chaque contour de ce beau corps. M. Ingres n'avait pas vingt-cinq ans lorsqu'il dessinait cette composition pleine d'un sentiment si vif de la beauté antique et d'une si remarquable, d'une si captivante originalité. J'espère pour lui qu'il ne l'a jamais montrée à son maître David. David la lui eût fait impitoyablement jeter au feu. Et pourtant la figure de Mercure brille d'un sentiment plus juste et plus élevé de l'art grec que toutes celles des *Sabines* et du *Léonidas* dont je suis loin de faire fi; que l'on en soit bien convaincu, M. Ingres poursuivait le rêve de son imagination et s'efforçait de lui donner une forme : David appliquait une théorie préconçue et poursuivie avec une remarquable persévérance et une inflexible volonté.

Si l'on a bien voulu prêter quelque attention aux pages qui précèdent, on reconnaîtra que le Musée du Puy, une des collections de province les moins connues, mérite d'être étudié avec plus de soin qu'on ne lui en a accordé jusqu'ici. Je regarderais comme un grand honneur d'avoir contribué à attirer sur lui l'intérêt des critiques et des érudits.

L. CLÉMENT DE RIS.

1. Voir *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine,* par M. le vicomte Henri Delaborde, p. 273.



L'ART RUSSE



L'art russe [1] est, pour ainsi dire, une découverte de la critique moderne ; aussi est-il encore presque méconnu en Russie même, où l'on oppose les objections suivantes à son existence.

Comment vouloir, y dit-on, qu'il ait existé un art parmi les peuplades toujours en guerre, qui, venues les unes du Nord, — les Scandinaves ; — les autres de l'Est, — les Slaves, — finirent, après de longues périodes de flux et de reflux, par se fixer autour de Novgorod ? Sans cesse tenues en alerte par de nouvelles incursions de peuplades de même origine, elles n'eurent à peine de repos qu'au temps où Rurich (862-877) vint gouverner cette fédération.

Le christianisme même n'y était pas alors introduit, et il faut attendre que, à la fin du xe siècle, Vladimir se convertisse et entraîne les Russes à suivre son exemple.

L'art dut entrer avec la religion nouvelle ; mais les guerres civiles, les plus épouvantables et les plus longues que l'on ait subies, n'étaient guère favorables à son développement. Tout au plus put-on emprunter aux Grecs leur architecture religieuse en même temps que leur orthodoxie.

Au xiiie siècle, lorsque l'art occidental, s'affranchissant des dernières influences romaines, devenait l'art qu'il faut bien appeler *gothique,* faute d'un autre nom, la Russie était soumise aux Tatars envahisseurs sous la conduite de Gengis-khan. Elle avait assez à faire que de leur payer le tribut rigoureusement exigé, au milieu des

1. Musée d'art et d'industrie de Moscou. *Histoire de l'ornement russe du* xe *au* xvie *siècle d'après les manuscrits*, 26 pages et 200 planches in-folio. V. A. Morel et Cie. Paris, 1872.

L'Art russe, par E. Viollet-le-Duc. In-8º de 261 pages, avec 97 gravures dans le texte et 31 planches. V. A. Morel et Cie, Paris, 1877.

guerres civiles qui continuaient toujours. Alexandre Nevsky (1251) et ses successeurs, qui s'étaient fixés plus à l'est de Novgorod, à Vladimir-sur-Kliasma, ne furent que d'habiles négociateurs ayant toujours l'argent en main pour assouvir et calmer le khan, qui exploitait la Russie comme une métairie.

Lorsque les grands-ducs prirent le titre de tzars et se fixèrent à Moscou (XIVe siècle), leur tâche fut assez dure que d'évincer peu à peu les Tatars et de réunir en faisceau les éléments épars de ce qui est aujourd'hui la vieille Russie.

Pendant cette période de formation, c'est l'art byzantin qui domine dans l'architecture comme dans l'ornementation, expression vivante de la religion qui se développe isolée entre l'idolâtrie et l'islamisme au sud et à l'est, et le catholicisme à l'ouest.

Lors de la Réforme et des guerres de religion qui l'accompagnèrent, la Russie, en haine du catholicisme, servit de refuge aux Allemands persécutés, et l'art occidental, sous la protection de Boris Godounoff (1596 à 1605), s'introduisit à Moscou, porté par les ouvriers luthériens allemands.

Si l'on vit entrer alors dans les ateliers des orfévres venus de Nuremberg ou d'Augsbourg des ouvriers russes qui semblent s'être bornés à graver des inscriptions slavonnes sur des pièces exclusivement occidentales; — si, plus tard, sous les premiers Romanoff (1613), les armuriers russes s'associèrent aux Allemands pour fabriquer des armes à feu qui, conservées au trésor impérial de Moscou, y portent leur signature et montrent le même caractère hybride que l'on reconnaît dans l'orfévrerie contemporaine, on put à cette époque concevoir l'espérance de voir naître un art russe issu de la double influence nationale et étrangère. Mais bientôt Pierre le Grand fit brutalement avorter ces tentatives en ouvrant la Russie à tout l'art de l'Occident, qui domina à partir de son règne.

Ces objections ont leur valeur. Mais il existe cependant en Russie un art d'une physionomie particulière, essentiellement populaire, inférieur si l'on veut aux arts contemporains, classiques ou non, en ce sens qu'il n'est illustré par aucune école de peinture ou de sculpture; art tout ornemental enfin, dont il faut bien reconnaître l'existence et qui s'est développé précisément à l'époque de la domination tatare, alors que la Russie fermée de toutes parts vivait sur son propre fonds et s'assimilait, suivant ses instincts particuliers, les éléments fournis par les peuplades d'origines diverses dont elle était composée.

La Russie ne possède-t-elle pas une écriture enfin? — ce qui est déjà un art.

M. le comte Melchior de Vogué, lorsqu'il était attaché à la légation de France à Pétersbourg, avait signalé, dans les *Annales archéologiques* (année 1851, t. XI), la physionomie profondément orientale de tout ce qu'il rencontrait de vraiment russe en Russie.

« On retrouve à chaque pas dans l'empire russe, écrivait-il, les traces de l'Orient qui a inspiré et dominé les premiers siècles de son existence, depuis les traditions de son Église et les formes bizarres de ses monuments jusqu'au caftan populaire, jusqu'à la longue barbe asiatique que les masses s'obstinent à porter, malgré les ukases oubliés de Pierre le Grand et les empiétements continuels de la civilisation européenne. »

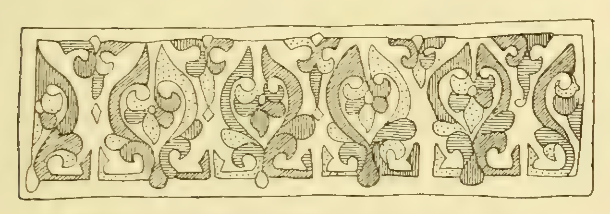
Cette influence orientale, M. le comte M. de Vogué la voyait dans les pièces d'orfévrerie qu'il publiait alors, dans la *bratina,* tasse pansue, toute chargée de gibbosités symétriques, comme si le poids du liquide qu'elle contient en avait distendu le métal

entre les mailles d'un réseau qui l'aurait fretlée : espèce de vidrecome destiné à offrir le vin dans des libations fraternelles, ainsi que l'expliquent les inscriptions en lettres slavo-russes gravées au-dessous de son limbe ou sur son pied;

Dans la *tcharka*, petite tasse à anse, souvent décorée de sujets familiers à l'art sassanide;

Dans le *kovchik* enfin, le plus particulièrement russe de ces vases, puisoir à manche, en forme de nef portant l'aigle à double tête debout sur sa proue.

Revenant plus tard sur ce sujet, à propos d'un encensoir russe couronné de cinq coupoles bulbeuses (*Annales archéologiques*, année 1855, t. XV), M. de Vogué insista sur les influences orientales et mogoles qui agirent sur l'architecture russe, et essaya d'en discerner les différents courants. Tout en reconnaissant que l'église russe est une imitation de l'église byzantine, il fait observer cependant que toutes deux diffèrent essentiellement par la forme de la coupole.



ORNEMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT RUSSE DU XIIe SIÈCLE.

Et il ajoute : « Personne n'ignore les relations suivies qui existaient entre les pays du nord de l'Europe et l'intérieur de l'Asie dès les premiers temps du moyen âge, et l'on a pu suivre, au moyen des monnaies asiatiques trouvées dans le sol, la trace des caravanes qni joignaient la Perse avec la Russie et même la Suède. Ne serait-il pas permis de chercher, dans ces relations, l'origine de certains détails d'ornementation appartenant aux plus anciens bijoux, colliers, vases de fabrication russe? Je veux parler des combats d'animaux fantastiques, lions et licornes, oiseaux et dragons, qui frappent par leur analogie avec les sujets semblables que l'on remarque sur les monuments sassanides et autres. »

Rappelons enfin que nous-même, dans nos « Notes sur quelques émaux anciens envoyés à l'Exposition universelle de 1867 » (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 373), nous avons été amené à reconnaître une identité de procédés entre l'émaillerie persane et l'émaillerie russe et hongroise.

Il s'agissait d'une *tcharka* du XVIIe siècle, dont la gravure accompagne nos notes.

La thèse d'un art russe formé par l'amalgame d'influences diverses, venues du Nord et de l'Orient en même temps que de Byzance, M. Victor de Boutovsky, directeur de l'École Stroganof et du Musée d'art et d'industrie, à Moscou, l'a reprise dans la trop courte Introduction qui précède les planches de l'*Histoire de l'Ornement russe* éditée en France par les soins de M. Natalis Rondot. M. E. Viollet-le-Duc vient de la développer dans l'*Art russe*.

Essayons de montrer, d'après eux, d'où viennent, à quelle époque s'introduisent, et comment se manifestent les influences qui ont donné à cet art son caractère.

Bien que l'*Histoire de l'Ornement russe* ne donne que des exemples tirés des manuscrits, M. Victor de Boutovsky examine cependant les autres branches de l'art de son pays. Il en reconnaît surtout l'existence dans ce qu'il appelle les « industries de village », dans la forme de l'*isbah* du paysan, dans les sculptures qui la décorent ainsi que ses meubles, et dans les broderies des tissus de son vêtement. Il y constate la lutte des influences grecques introduites par la religion et des influences asiatiques importées par la domination des tribus tatares. Il nous faudrait aussi, — ce nous semble, — faire une part aux Scandinaves, ainsi que l'indique fort bien M. E. Viollet-le-Duc.

Quant à l'architecture monumentale qui ne commence d'exister qu'avec le XIe et le XIIe siècle, si elle est exclusivement byzantine dans les églises de Kiew comme dans celles du sud et du sud-ouest, elle se montre graduellement indépendante, à mesure qu'on s'avance vers le Nord. Ici, par un phénomène étrange, l'architecture lombarde se serait d'abord imposée avec une grande partie de ses formes. On la reconnaîtrait dans les églises de l'Assomption, à Vladimir-sur-Kliasma, et de l'Intercession du couvent de Bogolubov près de la même ville, construites toutes deux de 1136 à 1161. Ces églises auraient servi de type à celles que les Russes auraient ensuite bâties eux-mêmes dans la seconde capitale de la Russie, en train de formation. La cathédrale de Saint-Dimitri, élevée de 1194 à 1197, ne serait que le développement du type lombard, mais avec une ornementation sinon autochthone, du moins différente.

Nous ne nous arrêterons à ce qu'il peut y avoir de singulier dans l'intrusion d'architectes lombards au nord de la Russie à la fin du XIIe siècle, que pour faire cette remarque qu'on a voulu également faire venir de Lombardie l'architecture romano-normande du temps de Guillaume-le-Conquérant.

Nous verrons d'où venait, d'après M. E. Viollet-le-Duc, l'architecture de la cathédrale de Saint-Dimitri, à Vladimir.

L'époque où elle fut construite correspond avec l'invasion des Mogols ou Tatars, qui, pendant plusieurs siècles, tinrent la Russie isolée de toutes parts. C'est alors que son art se développe suivant ses instincts, dont le germe avait été fécondé par la rencontre de peuples d'origines différentes.

L'*Histoire de l'Ornement russe* nous en montre l'origine et les transformations depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe, dans les manuscrits slavo-russes, en ayant soin d'y opposer, afin de montrer la différence, des exemples fournis par les manuscrits contemporains d'origine exclusivement grecque.

Les copies des ornements qui ont servi pour exécuter les planches publiées par le Musée d'art et d'industrie de Moscou avaient fait partie de l'exposition de l'Histoire du Travail, en 1867, et nous avaient tellement frappé que, grâce à l'obligeance du commissaire russe, M. Philemonoff, nous en avions pu calquer les plus caractéristiques. Nous les destinions à la *Gazette des Beaux-Arts ;* mais l'Exposition s'en est allée avec une foule d'autres choses, emportant avec elle l'occasion qui revient et que nous saisissons.

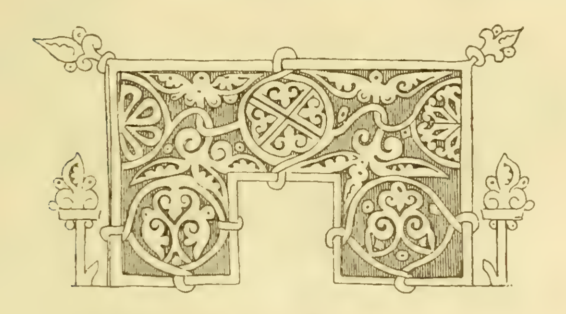
Les ornements des manuscrits byzantins au Xe siècle ressemblent énormément à des émaux champlevés.

Sur un fond d'or s'enlèvent en vert, en bleu et en rouge, de grands feuillages triangulaires, en partie repliés sur eux-mêmes, parfois lobés, mais toujours ondés sur leurs bords, se combinant avec de minces tiges bleues qui dessinent des lignes rigoureusement géométriques. Un rechampi, blanc pour le rouge et pour le bleu, jaune pour

le vert, dessine les sinuosités des feuillages et suit l'axe des tiges, interrompu de place en place par deux petits traits transversaux.

Ces ornements, outre les lettres ornées, consistent soit en frises rectangulaires, dont les angles laissent échapper de longs feuillages lancéolés, soit en encadrements formés de deux colonnes à bases et à chapiteaux de fantaisie, portant un linteau sur lequel s'arrondit un arc compris dans un rectangle. Les trois tympans, l'intérieur et les deux extérieurs, sont couverts d'ornements dans le genre de ceux que nous venons d'indiquer ; tandis que des fleurons sortent de l'extrémité des linteaux, qui outre-passent les arcs et les chapiteaux, et des angles de la pesante architecture que forme cet ensemble, accompagnant des oiseaux, coqs ou pigeons, paons ou pintades affrontés à un fleuron central.

Cette ordonnance et ces détails se retrouvent d'ailleurs dans nos manuscrits occi-



ORNEMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT RUSSE DU XIIIe SIÈCLE.

dentaux de l'époque carolingienne, mais formant des ensembles plus légers. Les arcs s'y arrondissent généralement sur le vide de leur tympan, qui, ici, est plein.

Ce système se prolonge jusqu'au XIIIe siècle.

Dans les manuscrits moins riches, l'or fait défaut et les couleurs sont moins pures et plus sombres. Il est remplacé par le blanc du parchemin, qui exclut les rehauts de gouache blanche qui avivent les ornements sur fond d'or.

La plupart des ornements faits par les enlumineurs russes de manuscrits, au XIe siècle, sont peu différents de ceux des byzantins, ainsi que le montre la frise placée en tête de cet article, et qui est empruntée à un manuscrit de l'année 1056.

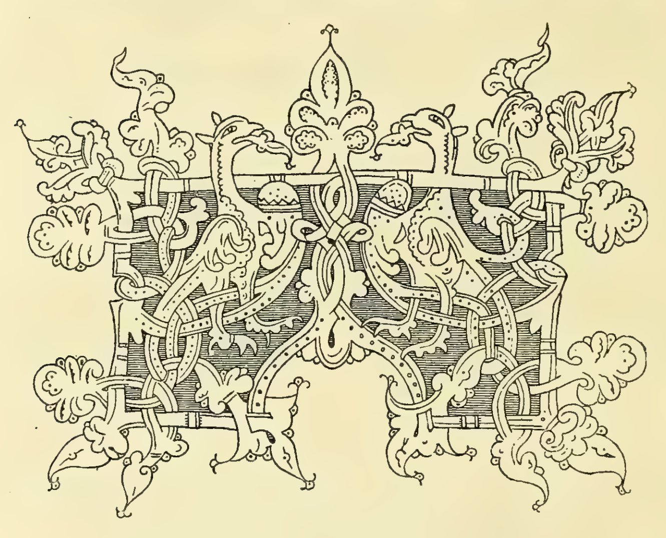
Peut-être, à mesure qu'on s'avance vers le XIIe siècle, rencontre-t-on moins de variété dans les détails, mais le fond et l'aspect sont les mêmes. Quant aux lettres, elles sont d'une bizarrerie qui en laisse difficilement deviner la forme typique.

La lettre L, ou du moins la lettre dont nous avons fait l'L initiale de cet article, en la prenant dans un manuscrit de 1120, est une de celles dont la forme est la plus simple.

A cette époque les enlumineurs russes, forcés sans doute par la pauvreté des couvents où ils travaillent, abandonnent les fonds d'or; ainsi qu'on le voit du reste à la même époque en Occident, ni moins pauvre ni moins tourmenté en ces siècles où

l'art sommeille. Ils dessinent généralement leurs ornements par un trait rouge rechampi de jaune, en les réservant sur un fond tantôt bleu, tantôt vert.

Si l'on imite encore les types byzantins on les simplifie considérablement, et les motifs de l'ornement s'enlèvent par teintes plates, sans trait de contour, en bleu, jaune ou vert, sur un fond rouge-orangé. Mais les entrelacs et les nattés, prolongements interminables et compliqués d'animaux fantastiques, monstres à tête humaine, dragons et griffons de toutes formes, se substituent presque exclusivement aux motifs de feuillages traditionnels. Ce genre se développe avec le XIIIe siècle, s'exagère avec



ORNEMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT RUSSE DU XIVe SIÈCLE.

le XIVe, ainsi que le montre l'exemple ci-joint. A cette époque, le vert disparaît dans les fonds.

Il est impossible — ce nous semble — de ne pas reconnaître une très-grande analogie entre ces ornements dessinés et les enlacements sculptés sur les bois des anciennes églises scandinaves, et, en remontant plus haut, ciselés sur les plaques de ceinturon et les fibules de l'époque mérovingienne.

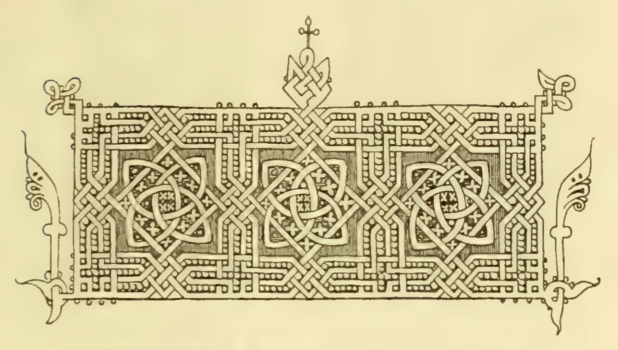
Au XVe siècle, ces fantaisies tératologiques font place aux combinaisons des lignes seules, dont les enlacements symétriques et de la plus rare élégance s'amortissent en longs feuillages lobés. L'or reparaît alors, mais sans être indispensable, ainsi que le vert.

L'aspect des frises de tête de chapitre est celui d'un carrelage.

Un autre courant a passé sur l'art russe. D'où vient-il? Nos guides ont oublié de nous le dire.

Le XVIe siècle montre un retour aux traditions byzantines, à la suite sans doute du mouvement orthodoxe que dut susciter la querelle de la Réforme avec la papauté. Cependant, comme en haine de l'Église romaine on avait ouvert les portes de l'empire aux Réformés allemands, ceux d'entre eux qui étaient artistes y introduisirent immédiatement quelque chose de leur art dans la décoration. On vit alors, combinés dans le même ornement, l'élément byzantin tel que nous l'avons défini, et l'élément allemand reconnaissable à la longue feuille profondément découpée qui, empruntée à une certaine espèce de vigne et au figuier sauvage, s'étale et se recroqueville, blanche et froidement modelée en noir, au milieu de la riche palette orientale. De plus, de légers rinceaux filiformes, semblables aux paraphes d'un calligraphe, dessinent leurs noirs caprices autour des ornements. Singulier contraste des froideurs noires de la typographie avec les chaudes colorations de l'émaillerie sur or!

Insensiblement le feuillage à physionomie occidentale se fait une place de plus en



ORNEMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT RUSSE DU XVe SIÈCLE.

plus large et finit par tout envahir. Mais il revêt alors les colorations éclatantes antérieurement réservées à la flore orientale. L'amalgame s'est fait entre des éléments d'abord juxtaposés.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupé que d'une branche de l'art russe, de celle qui s'étend sur les feuillets des manuscrits. Avec M. E. Viollet-le-Duc, nous allons aborder le maître art, l'architecture, qu'il analyse avec cette clarté et cette intelligence de la construction qui font de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle* une œuvre si remarquable.

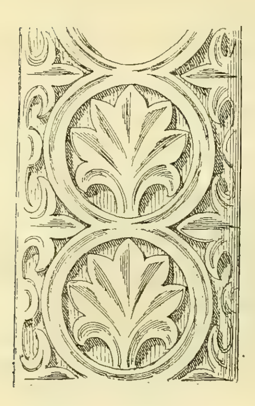
Son point de départ est l'église de l'Intercession, construite aux environs de Vladimir-sur-Kliasma, de 1136 à 1161.

Cette église, extérieurement appareillée en pierres, est à trois nefs, avec abside, voûtée en berceau ou en voûtes d'arête, avec coupole centrale. Les voûtes s'accusent à l'extérieur par des arcs en plein cintre apparents, dont la retombée est portée par des colonnes qui partent de fond; de telle sorte que les murs peuvent ne plus être qu'un remplissage percé de fenêtres. Des arcatures, portées sur des consoles et supportant des bandeaux, règnent au-dessous des fenêtres. Des figures sculptées, chacune isolée

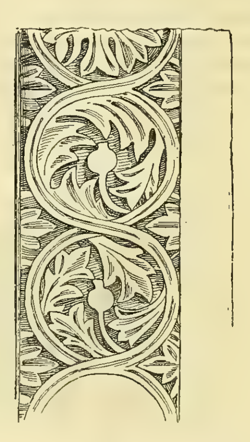
sur une pierre, décorent le tympan des grands arcs; tandis que les chapiteaux et les tores des arcs sont couverts d'ornements feuillagés, aigus, imités de l'acanthe.

L'aspect extérieur de cette église et une tradition dont il faudrait retrouver l'origine, et, qui n'est peut-être pas très-ancienne, l'ont fait attribuer à un architecte lombard par M. de Boutovsky. M. E. Viollet-le-Duc y voit une marque de l'influence directe des monuments chrétiens de la Syrie centrale.

Il y a longtemps que l'éminent architecte a enfourché cette monture et qu'il la mène à travers tous les pays de l'Europe, au risque de la surmener. Après l'avoir fait



ORNEMENT SCULPTÉ SYRIEN.



ORNEMENT SCULPTÉ RUSSE.

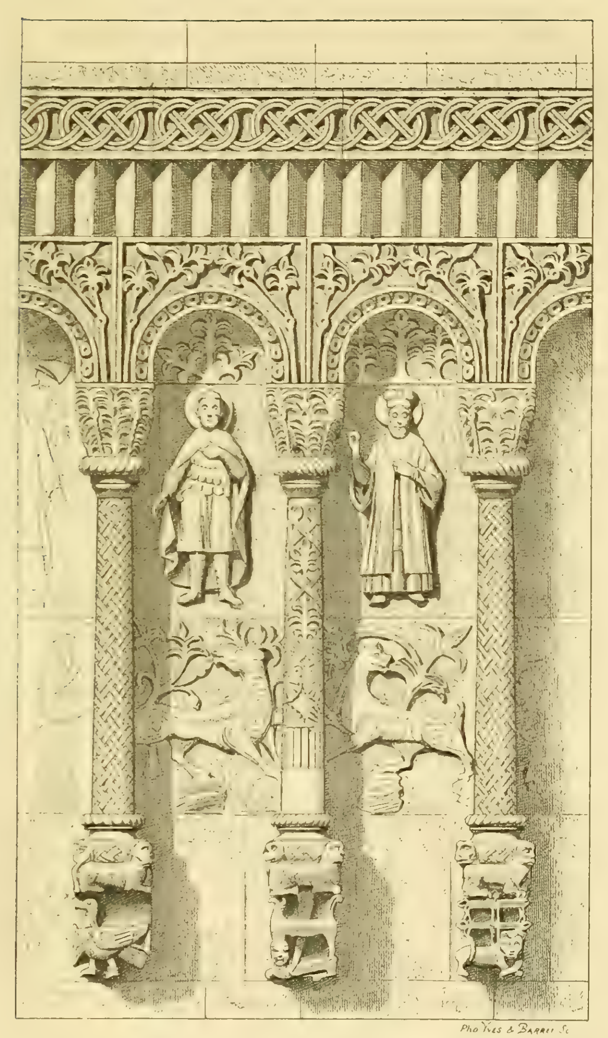
(XIIe siècle.)

galoper à travers la Grèce, la Lombardie, la France et l'Allemagne, voici qu'il lui fait faire une pointe en Russie. S'arrêtera-t-elle là?

« L'Europe entière, pendant la première moitié du XIIe siècle, dit-il, n'avait d'autre école que Byzance, l'Arménie et les arts de la Syrie centrale. Chaque peuple s'assimilait ces élémens orientaux et les développait suivant son génie propre. L'Italie, la France, l'Allemagne, s'instruisaient à cette école, sans abandonner certaines traditions nationales. Il en était de même de la Russie... »

Pour lui, l'art de la Syrie, rapporté par les premiers croisés, serait le type de notre art roman. De telle sorte que les croisades auraient présenté ce phénomène alternatif des premiers croisés rapportant une architecture orientale en Occident au commencement du XIIe siècle, et des seconds apportant en Orient l'architecture d'Occident, à la fin du XIIIe [1]. Et, phénomène plus étrange, cette architecture, de nouvelle importation

1. Voir sur cette influence des croisés sur l'architecture en Orient dans les pays qu'ils ont possédés, *les Églises de la terre sainte*, par le comte Melchior de Vogüé, et l'article que nous avons consacré à ce livre dans la *Gazette des Beaux-arts* (t. V., 1860), sous ce titre : « L'Architecture des croisades en Orient. »



Pho Yves & Barret Sc

CATHÉDRALE DE SAINT-DIMITRI, A VLADIMIR (RUSSIE).

chez nous, y aurait évolué sur elle-même, ainsi que M. E. Viollet-le-Duc l'a si admirablement démontré dans son *Dictionnaire d'Architecture*, pour devenir cette deuxième architecture d'exportation !

Cette théorie mérite mieux qu'une discussion incidente et nous comptons bien y revenir en étudiant l'important ouvrage que M. le comte Melchior de Vogüé vient de terminer sur la *Syrie centrale*, et dans lequel il explique autrement des influences qu'il est difficile de méconnaître. Contentons-nous de dire aujourd'hui que rien, ni dans le plan, ni dans l'élévation des églises de la Syrie centrale ne rappelle l'architecture byzantine, lombarde ou romane. C'est de l'architecture latine et pour cela d'un grand intérêt. L'aspect de l'ornementation sculptée seule montre quelque analogie et nous allons y revenir.

Ces sculptures, pas plus en Syrie, en Grèce, en Italie et en France qu'en Russie, n'ont de revers. Leur section est un biseau. Mais ce parti pris provient-il d'une influence d'école plutôt que d'une nécessité d'exécution? Il semble acquis, en effet, que les sculpteurs des bas temps ne connaissaient que le marteau pour tailler leurs ornements et qu'ignorant l'emploi du ciseau ils ne pouvaient creuser le revers des choses, feuilles ou animaux, qui composent leur ornementation.

Ce système se retrouve dans l'église de l'Intercession qui est de 1134, et plus développé dans la cathédrale de Saint-Dimitri de Vladimir, qui fut commencée en 1194, par des artistes russes, à ce que l'on assure.

M. E. Viollet-le-Duc y reconnaît une influence grecque, mais non byzantine, en ce sens que ce ne sont ni Sainte-Sophie ni ses dérivés, avec leurs plans largement ouverts et leurs dômes écrasés sur pendentifs, qui ont servi de modèles, mais plutôt les églises d'Athènes et de l'Asie Mineure avec leurs plans étroits et leurs formes élancées.

L'ornementation en est très-riche et se compose de sculptures plates, en biseau, entrelacs nattés dont les mailles encadrent des animaux plus ou moins réels ou des feuillages aigus qui dérivent de l'éternelle acanthe corinthienne. Mais il s'y mêle aussi une flore orientale comme la faune combinée avec elle; flore dont il faudrait aller chercher le type jusque dans les Indes. Deux des détails ci-dessous sont empruntés comme preuves, par M. E. Viollet-le-Duc, le 1er à la cathédrale de Saint-Dimitri et le 2e à un



1 2 3

bronze indien. Mais si nous en rapprochons un troisième que nous empruntons à un manuscrit grec du xe siècle nous voyons que si le no 1 et le no 3 procèdent du no 2, rien ne s'oppose à ce que celui qui a été exécuté en Russie ait été emprunté à la Grèce qui

l'aurait elle-même importé de l'Inde; car Byzance ne s'est pas contentée, pour créer son architecture, de combiner, au IVe siècle, les élémens que la Grèce antique et Rome pouvaient lui donner, c'est en Orient qu'elle est allée chercher, sinon la forme de ses édifices, du moins un certain nombre de motifs de leur ornementation. De telle sorte que les Russes, en l'imitant au XIIe siècle, n'auraient fait que de l'ornementation orientale de seconde main.

Allèrent-ils plus loin dans leurs emprunts à l'extrême Orient lorsque Byzance leur



DÔME INDIEN

était interdite, du temps de la domination tatare? M. E. Viollet-le-Duc l'affirme. Suivant lui, la Russie, si elle n'eût été ravagée par les guerres civiles, aurait été parfaitement heureuse sous les Mogols. Ceux-ci l'exploitaient, il est vrai, et la tondaient de ras, mais ils avaient autant d'intérêt à ce qu'elle fût riche et prospère, afin de facilement payer le tribut, que les colons à ce que leurs esclaves soient aussi sains d'esprit que de corps, afin de fournir la plus grande somme de travail.

Il rappelle que la résidence du kan, la horde où Alexandre Nevsky fut contraint de séjourner pendant deux années afin d'obtenir quelque adoucissement à ce régime si paternellement fiscal, montrait un grand luxe et employait des ouvriers russes. On

les y amenait contre leur gré, il est vrai, et il fallait les racheter après les razzias que faisaient de temps en temps les vainqueurs.

C'est grâce à ces migrations forcées des Russes vers l'Orient que les arts de la Perse, de l'Inde et même de la Chine se seraient quelque peu introduits à Vladimir et à Moscou, tandis que la Russie, isolée de tous côtés, n'avait de relations qu'avec les Tatars.

Mais alors d'où vient que l'ornementation des manuscrits, qui se développe dans une direction si particulière pendant le même temps, tende plutôt vers la Scandinavie? Il nous semble qu'il y a contradiction.

Si nous quittons ces questions d'influences complexes, que M. E. Viollet-le-Duc a traitées avec quelque désordre ainsi qu'avec une abondance un peu prolixe compliquée de noms de peuples et de races ainsi que d'hypothèses sur les tendances architectoniques de celles-ci et de celles-là, pour aborder les questions de construction, nous retrouvons enfin la sobriété du praticien qui possède son sujet et qui sait l'exposer clairement et en peu de phrases.

Les églises russes, étant généralement étroites, se développent surtout en hauteur. Leurs coupoles profilent sur le ciel leurs bulbes métalliques, portés sur leurs tambours ajourés qui sortent de combles recouverts de métal.

Au lieu d'être cintrée sur pendentifs comme la coupole byzantine dont le type est à Sainte-Sophie, la coupole des églises russes repose sur des séries d'arcs superposés qui servent à passer du plan carré des grands arcs de support au plan circulaire de la calotte. Les clefs en encorbellement de chaque arc servent de support à la naissance des arcs de la série supérieure qui dessinent un octogone de moindre rayon, jusqu'à ce que l'on soit arrivé aux dimensions que l'on veut donner au tambour et à la coupole qu'il supporte.

Les architectes, qui ont laissé apparente à l'extérieur la tête des arcs qui recouvrent les nefs afin d'en faire un ornement en même temps qu'un abri pour les murs, ont également laissé visibles les têtes de ces arcs de support dont les tympans tantôt pleins reçoivent un crépi peint ou un revêtement de faïence, tantôt vides donnent du jour à l'intérieur. Des plaques de métal recouvrent tous ces arcs et les protégent contre les intempéries, comme le font celles qui sont établies sur les combles et celles qui cachent la charpente bulbeuse dont la coupole est enveloppée.

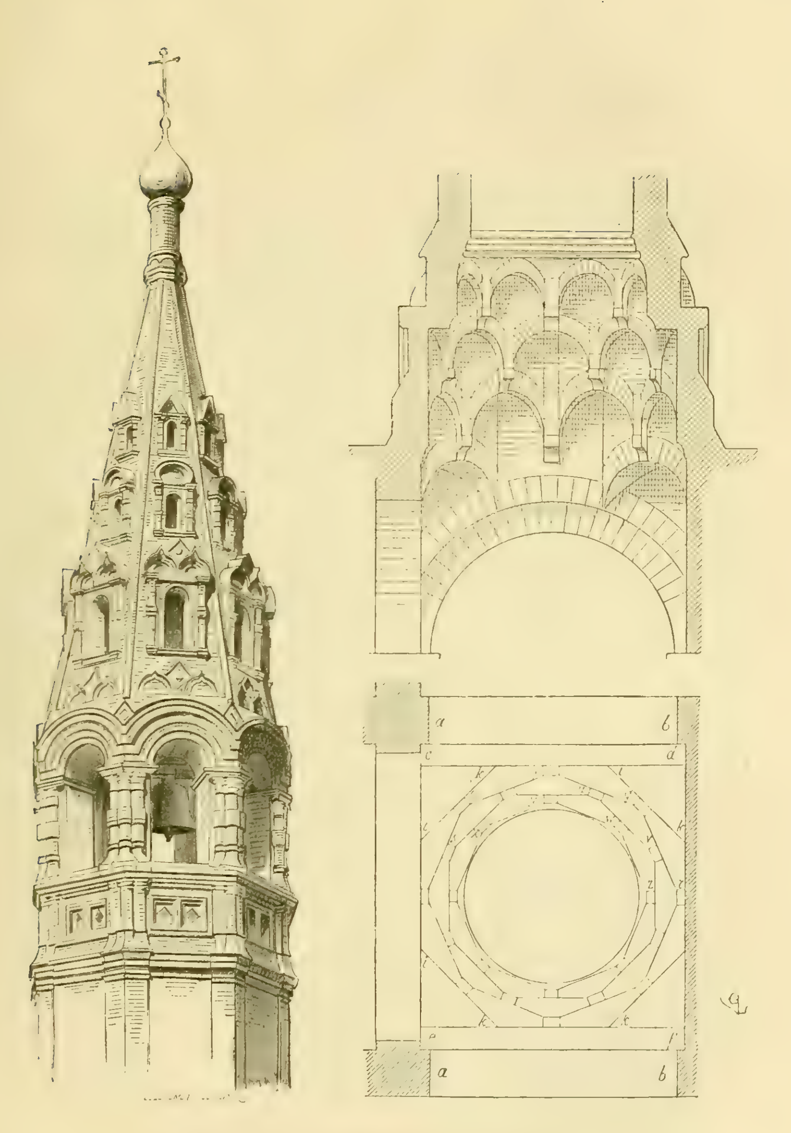
Ces bulbes seraient une imitation des monuments indous, monolithes en pierre qui conservent eux-mêmes dans leur forme la tradition des couvertures métalliques et des constructions en charpentes d'époques antérieures, dont ils ne seraient eux-mêmes que des imitations.

Ce mode de construction des coupoles est bien particulier à la Russie, et forme le caractère indéniable de ses architectures.

Quant à la construction des voûtes, elle serait faite suivant un système particulier à l'Orient, par séries d'arcs couchés, méthode que nous ne pouvons qu'indiquer ici.

Les arcs des ouvertures sont souvent brisés, outre-passés, contre-lobés, en accolade, supportés par des colonnes renflées, en forme de balustre, de telle sorte que ces amortissements des églises russes offrent une grande analogie avec ceux des édifices de la Perse et de l'Inde.

Nous avons déjà vu quelle était l'ornementation de ces églises. Des nattes, des entrelacs, des feuillages et des animaux de faible relief, et même des personnages à l'origine. Au XVIe siècle tout est recouvert d'un réseau de tiges enchevêtrées portant



PLAN, COUPE ET ÉLÉVATION D'UN CLOCHER RUSSE.

des feuillages lobés, ciselés plutôt que sculptés sur le fond qui disparaît entièrement; système qui rappelle certainement les dessins de revêtements céramiques des monuments de la Perse ainsi que les ivoires indiens.

Il y a là, ce nous semble, une influence bien évidente des arts de l'Asie.

Quant à l'iconographie, qui touche de si près au dogme, elle est byzantine et est restée exclusivement byzantine. M. E. Viollet-le-Duc dit avec raison que l'*Icne* est comme le drapeau du Russe qui, isolé sur une grande surface de pays, est entouré de tous côtés d'ennemis de sa foi; ce qui explique fort bien qu'elle a dû s'immobiliser dans ses formes et devenir un canon que les peintres se sont transmis de génération en génération, tandis que tout se transformait autour d'eux.

A côté de l'architecture religieuse, qui est en Russie un art d'importation, il y a l'architecture populaire — l'architecture de village — ainsi que l'appelle M. Victor de Boutovsky, laquelle nous semble être autochthone.

Celle-là est en bois, et tout le monde la connaît. Elle est formée par l'empilement de troncs de bois assemblés à leur extrémité, ainsi que cela s'est pratiqué jadis en Scandinavie, contrairement à ce que dit M. E. Viollet-le-Duc des Slaves qui auraient pratiqué l'empilement, et des Scandinaves qui auraient usé de l'assemblage. Nous croyons que les peuples se servent des matériaux qu'ils ont sous la main, suivant les progrès de leur technique; et nous hésitons à adopter cette théorie suivant laquelle les Aryas étaient des constructeurs en bois, c'est-à-dire des charpentiers, et les gens de race jaune des constructeurs par agglomération, c'est-à-dire des maçons.

Les Chinois ne sont point de race aryenne — que nous sachions — et leurs constructions sont évidemment de bois; les Japonais non plus, et les photographies de leurs villages des provinces montagneuses et boisées nous montrent une analogie trompeuse avec ceux de la Suisse, avec leurs toits plats en bois se projetant en larges auvents sur les murs.

De même les Scandinaves, qui sont de race aryenne, ont commencé par bâtir des habitations demi-souterraines en pierre et en bois, dont les *tumulus* de l'Ouest ne sont que les copies. Puis ils ont construit par empilement, comme les paysans russes. Plus tard, le bois devenant plus rare dans certaines provinces et surtout dans les villes, et leur technique s'étant perfectionnée avec leur civilisation, ils ont bâti en pans de bois.

Toutes ces théories de systèmes de construction différents suivant les races, théories chères à M. E. Viollet-le-Duc qui les a déjà émises dans ses *Entretiens sur l'architecture*, ont besoin, à notre avis, d'être attentivement contrôlées et ne nous semblent pas devoir être si facilement admises.

En résumé, la Russie, qui se trouve sur le chemin des migrations qui sont venues successivement des hauts plateaux de l'Asie envahir et peupler l'Europe, et qui sert de limite au monde oriental et au monde occidental, a dû subir à toutes les époques, aux plus reculées comme aux plus récentes, une influence particulière.

Laissons de côté tout ce qui touche à la mystérieuse gestation de sa nationalité, tous les vestiges d'un art inconnu et particulier que l'on rencontre dans les *tumulus* des plaines de la Russie méridionale, pour ne voir que ce qui s'est passé à partir du moment où elle a commencé de naître comme nation. A cette époque, où l'Occident, maintenu un moment en paix sous la main puissante de Charlemagne, se disputait les lambeaux de son héritage, et ne vivait que sur le fond romain et grec, c'est de la Grèce que la Russie recevait sa foi et son art. Puis, isolée de cet Occident à l'époque



LE CHATEAU DE LA ROCHEFOUCAULD.

où celui-ci renaissant au XIIe siècle aurait pu étendre jusque sur elle une influence qui s'exerçait même sur l'Allemagne extrême, la Russie s'est développée sur elle-même. L'art religieux et officiel pendant la domination tatare nous montre un apport asiatique sur un fond byzantin ; mais l'art populaire suit une autre direction, qui, dans les constructions de bois et leur décoration, la broderie des tissus et même l'ornementation des manuscrits, témoigne d'influences scandinaves.

M. E. Viollet-le-Duc affirme que le moujik affranchi aujourd'hui retourne à cet art populaire, dont l'avaient écarté les violentes invasions de l'art étranger provoquées par les tzars, et M. Natalis Rondot, de son côté, reconnaît que les soieries lyonnaises, pour continuer de trouver un débouché en Russie, ont besoin de se transformer suivant ce goût renaissant. Aussi ce livre sur l'*Art russe* se termine-t-il par d'importantes considérations sur l'avenir de cet art.

L'avenir est encore enveloppé dans les nuages de l'inconnu, et nous ne savons si les architectes et les artistes russes y suivront les conseils qu'on leur envoie de Paris En tout cas, ces conseils sont excellents, en ce sens qu'ils déduisent logiquement les formes de constructions du système adopté pour les élever, et la décoration d'une alliance intelligente de la nature avec la tradition. Partout, dans les exemples que donne l'éminent architecte et qu'il commente, l'ossature se devine, surtout lorsqu'il y introduit certains supports obliques en métal qu'il a imaginés, et dont il a développé les principes et les conséquences dans ses *Entretiens sur l'architecture.*

En définitive, le livre de M. E. Viollet-le-Duc, un peu long et abondant en redites sous l'ordre apparent de ses divisions, souvent hasardeux dans ses affirmations, supérieur en tout ce qui touche à l'architecture et à la construction, encore bien qu'il prête à discussion, possède ce grand mérite d'être le premier qui traite un sujet absolument neuf et sous toutes ses faces.

ALFRED DARCEL.



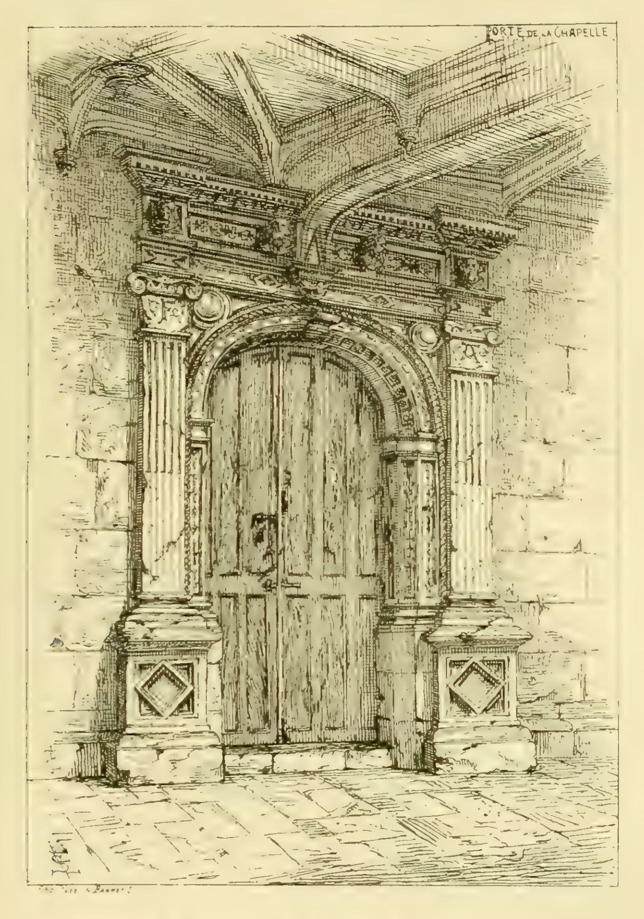
BIBLIOGRAPHIE

Les Chateaux historiques de la France, par M. *Gustave Eyriès*, ouvrage accompagné d'eaux-fortes, tirées à part et dans le texte, et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux. Paris et Poitiers, Oudin frères, libraires-éditeurs.



Les imprimeries provinciales, si brillantes en France au xve, au xvie et au xviie siècle, si effacées au xviiie siècle et au commencement du xixe, ont fait, depuis une vingtaine d'années, un vigoureux effort de décentralisation. MM. Perrin et Scheuring, à Lyon, Mame, à Tours, ont prouvé que, sur ce terrain, la concurrence était possible et même facile avec Paris. Aujourd'hui, la maison Oudin, de Poitiers, entre en lice avec une œuvre qui promet d'être des plus importantes et qui, dans tous les cas, sera de dimensions monumentales.

Nous avons sous les yeux le premier fascicule, qui vient de paraître, des *Châteaux historiques de la France*. En attendant que nous puissions faire le compte rendu de cet ouvrage, c'est-à-dire son éloge ou sa critique, nous croyons qu'il mérite dès maintenant d'être signalé à l'attention de nos lecteurs. Le titre est bien vaste, il contient en lui-même des engagements et des promesses considérables. Nous ne doutons pas que les éditeurs n'en aient senti toute la portée. On sait combien de châteaux merveilleux, trésors d'architecture ou de souvenirs historiques, a conservés, malgré les guerres et les révolutions, le vieux sol français. A côté de ceux qui sont connus de tous, comme Chambord, Anet, Fontainebleau, Blois, Chenonceaux, Saint-Germain, Amboise, Écouen, Chaumont, Azay, Coucy, Pierrefonds, Chantilly et d'autres encore, il y a ceux qui le sont moins, comme Ancy-le-Franc, Villers-Cotterets, Clisson, Loches, Langeais, Gaillon, et ceux qui ne le sont pas, comme Sully-Saint-Léger, Sully-sur-Loire et La Rochefoucauld, qui font précisément l'objet des deux premières livraisons de l'ouvrage dont nous parlons, la troisième devant être consacrée à Amboise. Les éditeurs paraissent vouloir tourner d'abord leurs efforts vers les châteaux les moins connus; nous n'y voyons pas d'inconvénient, mais à la condition que les autres, qui sont après tout les plus beaux, ne soient pas pour cela négligés. Les auteurs ont pris le parti de présenter leurs monographies dans l'ordre de la mise



PORTE DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE LA ROCHEFOUCAULD.

(Les *Châteaux historiques de la France.*)

en œuvre, c'est-à-dire un peu au hasard des rencontres. Le lecteur ne se plaindra sans doute pas d'un imprévu qui ne manque pas de piquant, quoique le seul ordre rationnel eût été l'ordre chronologique.

Si nous nous rendons bien compte du but poursuivi, cet ouvrage doit être une sorte de monument élevé à la gloire de notre architecture civile, prise dans sa forme la plus noble, et comme l'inventaire d'une des plus importantes parties de nos richesses artistiques. Et, si l'on veut se souvenir que la France est le pays que les Français soupçonnent le moins, on reconnaîtra que la tâche est féconde en intérêt, et que, conduite avec persévérance, elle est assurée du succès.

En attendant que nous analysions en détail cette publication, nous ne pouvons nous empêcher de rendre hommage aux dépenses et aux soins matériels qui semblent devoir y présider. Les eaux-fortes qui, suivant la façon employée par le XVIII[e] siècle, illustrent exclusivement le texte, sont exécutées dans une heureuse unité d'aspect. Cette unité d'aspect jointe à la beauté du papier employé, à l'élégance typographique et à une netteté d'impression hors ligne, fait le plus grand honneur, ainsi que nous le disions d'abord, au goût et aux ressources de nos imprimeries provinciales.

Nous donnons ici comme spécimens des *Châteaux historiques de la France*, avec la lettre et le cul-de-lampe, une eau-forte et un report d'eau-forte empruntés au deuxième fascicule. Ce fascicule est consacré à l'un des châteaux les plus intéressants de la France et aussi l'un des plus ignorés, celui de La Rochefoucauld, près d'Angoulême, qui est l'un des types les plus précieux du style de la Renaissance sous François I[er]

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et C[e], rue Saint-Benoît. — [73]



DIANE DE POITIERS

ET

SON GOUT DANS LES ARTS

(PREMIER ARTICLE.)



I. Au commencement de ce siècle on ne pouvait, à propos d'Anet, que se souvenir des paroles d'Eschyle : « Les autels sont détruits, les statues ont été arrachées de leurs bases et brisées en morceaux. » On sauva ce qu'on put : la Diane de Goujon, le bas-relief de Cellini, les émaux et les statues d'Apôtres de la chapelle, le portail central du bâtiment du fond de la cour, qu'Alexandre Lenoir fit si heureusement remonter aux Petits-Augustins et qui est l'honneur de la cour de l'École des Beaux-Arts[1]. Mais Anet n'était plus qu'une ruine. Il n'avait plus sa cour carrée, composée de trois bâtiments et fermée d'une entrée sur le quatrième côté comme encore à

1. « Une belle statue de plomb sculptée par Pigalle, et que H... comptait faire fondre pour en faire des balles, a été envoyée à Dreux et de là à Paris, ainsi qu'un Gladiateur en bronze, copie du Gladiateur du Belvédère. » Rapport aux administrateurs du district de Dreux, 1795 (Lefevre, p. 84). C'est le beau Mercure rattachant ses talonnières dont le marbre est dans les jardins de Sans-Souci ; le plomb a été longtemps dans le jardin du Luxembourg, en face de l'Orangerie, où il se détériorait. On l'a heureusement transporté au Louvre.

Écouen et comme devait être le Louvre de Henri II. Le corps de logis du fond et toute l'aile de droite étaient tombés; il ne restait que le côté de la porte, la grande chapelle, maintenant isolée, une partie seulement de l'aile gauche, et il semblait que la ruine, déjà à moitié consommée, ne pouvait que s'achever d'elle-même. Aujourd'hui Anet est sauvé, grâce à M. de Caraman, qui fit notamment restaurer, en 1851, la grande chapelle par M. Caristie, et au propriétaire actuel, M. Ferdinand Moreau, qui ne cesse pas de continuer les travaux de restauration et qui a ramené la vie où il n'y avait plus que la désolation et la mort.

On a beaucoup écrit sur Anet; au XVIe siècle, Philibert Delorme, dans son livre d'architecture, et Ducerceau dans ses *Excellents Bâtiments de France.* Au XVIIIe, Lemarquant lui a consacré une description spéciale, imprimée deux fois, en 1776 et en 1779. Lenoir en a parlé dans le *Magasin encyclopédique* de Millin et ailleurs. De nos jours, on s'en est beaucoup occupé et l'on ne cessera pas d'y revenir. C'est en 1842, l'article de M. de Guilhermy, dans la *Revue d'Architecture;* en 1860, le livre de M. de Caraman; en 1862, l'*Excursion au château d'Anet* de M. de la Quérière, les *Notes historiques* de M. Lefèvre *sur la Principauté d'Anet,* et, en 1800, la *Monographie architecturale* de M. Pfnor. M. Bellier de la Chavignerie, d'après le *Mercure* de 1688, a raconté les splendeurs de la réception du Dauphin par le duc de Vendôme, et, dans le premier volume de ses *Cours galantes,* M. Desnoiresterres a tracé, au point de vue littéraire, le tableau de la vie de plaisir qu'y menaient les commensaux du peu édifiant vainqueur de Villaviciosa. Ici même, M. Berty a autrefois parlé d'Anet[1], dans son travail sur Delorme; M. Alphonse Feillet[2] a signalé le premier un bien curieux volume de Ponthus de Thyard, et, plus récemment, en janvier 1875, M. de la Tournelle[3] consacrait un article aux heureux travaux de M. Moreau, et aux élégantes peintures de M. Faivre Duffer.

Aujourd'hui, notre raison de revenir sur le sujet est le grand volume que M. Roussel a publié à son tour sur Anet[4]. Il mérite qu'on s'y intéresse pour son caractère tout particulier. M. Roussel, qui est d'Anet

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 1er période, 1859, IV, 140. — 2. *Ibid.,* 1re période, 1860, VI, p. 214-25. — 3. *Ibid.,* 2e période, XI, 19-32.

4. *Histoire et description du château d'Anet,* imprimé à Paris par D. Jouaust pour l'auteur Pierre-Désiré Roussel, d'Anet, 1875, grand in-4 de 215 pages, avec 53 grandes planches dont huit chromo-lithographies et de nombreuses figures dans le texte. Il a été signalé dès son apparition par une première note de la *Chronique* d'avril 1876, p. 153.

et qui s'y est retiré, a été longtemps établi à Dreux, et ses travaux professionnels, comme son éducation première, ne se rapportent en rien aux choses de l'art. S'il y est venu, — et par là même il y a plus de mérite qu'un autre, — c'est qu'il aime le château dès son enfance ; depuis quarante ans il ne s'est jamais lassé de le regarder, de l'admirer, puis de l'étudier. Tout ce qu'il a lu, tout ce qu'il a vu, tout ce qu'il a cherché à recueillir, tout ce qu'il a appris, part d'Anet et y revient. Nous n'avons pas là affaire à un érudit de profession, ni à un auteur. Personne n'a pour Anet une tendresse plus absolue, personne ne le connaît plus intimement et plus à fond. Un jour les notes sont devenues un livre, et ce livre, M. Roussel l'a imprimé en l'honneur d'Anet, à ses frais et à ses risques ; il a augmenté ses sacrifices en accumulant les planches les plus variées pour donner le plus possible d'Anet, surtout ce qui n'avait pas encore été reproduit. On rencontre rarement un pareil culte, et la meilleure manière de témoigner la juste reconnaissance que mérite un dévouement aussi sincère et aussi désintéressé, c'est de parler d'Anet, de Diane et de son goût très-vif pour les arts.

Je ne suivrai pas M. Roussel dans les détails de la très-claire et très-complète description qu'il a faite d'Anet ; c'est naturellement la meilleure partie de son œuvre ; la plus utile et la plus nouvelle. S'il a répété, comme il convenait, il a beaucoup ajouté et éclairci ; c'est un guide et un cicérone aussi exact que passionné ; mais, s'il fallait être aussi complet, ce serait un nouveau livre. Je me contenterai seulement de quelques points. Sans analyser l'ouvrage, auquel je renvoie, sans toucher à l'histoire d'Anet, sans en faire la description, il me restera encore assez à dire sur Diane et sur quelques-unes des œuvres d'art qui ont été faites pour elle ou qui lui ont appartenu. Mais c'est bien le livre de M. Roussel qui est le fond et la cause de nos remarques, et, si notre illustration est nouvelle, c'est seulement parce que ses planches sont trop grandes pour que nous ayons pu nous en servir.

II. L'ambassadeur Marino Giustiniano a écrit, en 1535, sur les grands châteaux royaux de la France, dont aucun n'a jamais été achevé, une remarque bien curieuse. La sagacité vénitienne en a vu, en dehors des dépenses qu'on ne veut plus faire et du changement des fantaisies individuelles, une autre cause, tout à fait inaperçue et non la moindre, dont on a la preuve dans les Comptes : « On dépense par an 25,000 écus en constructions privées, autant en constructions publiques, et cela est raisonnable. Mais, quand le Roi fait faire une construction, soit publique, soit privée, on y attache avec des gages tant de seigneurs qui gou-

vernent que, comme ces offices ne se suppriment pas, rien de commencé ne se finit. »

Ceci n'est pas arrivé à Anet. Celle qui l'a commencé l'a fini et même dans un temps assez court. On lisait dans l'inscription de la porte la date de 1552; la cloche de l'horloge portait la date de 1554, et en 1557 Diane y dépensait encore 16,278 livres tournois. Delorme nous dit lui-même être revenu à Lyon en 1536, mais nous ne savons exactement quand il a été attaché au service du roi; il y était avant 1546, mais c'est Henri II qui, la deuxième année de son règne, le mit à la tête des bâtiments. Pour Anet, il est bien probable qu'il n'a pas été commencé sous François Ier, mais aussitôt l'avénement de Henri II, et qu'après l'adoption du plan, qui est d'une seule venue, la construction, rapidement menée, va de 1547 à 1552; en tout cas, elle a été terminée bien avant 1560, car, sans doute à cause de la reine mère, Delorme renonça, dans le cours de cette année, en faveur de Jacques de Poitiers, frère de la duchesse, à son abbaye d'Ivry-la-Chaussée, voisine d'Anet, où probablement il ne remit jamais les pieds.

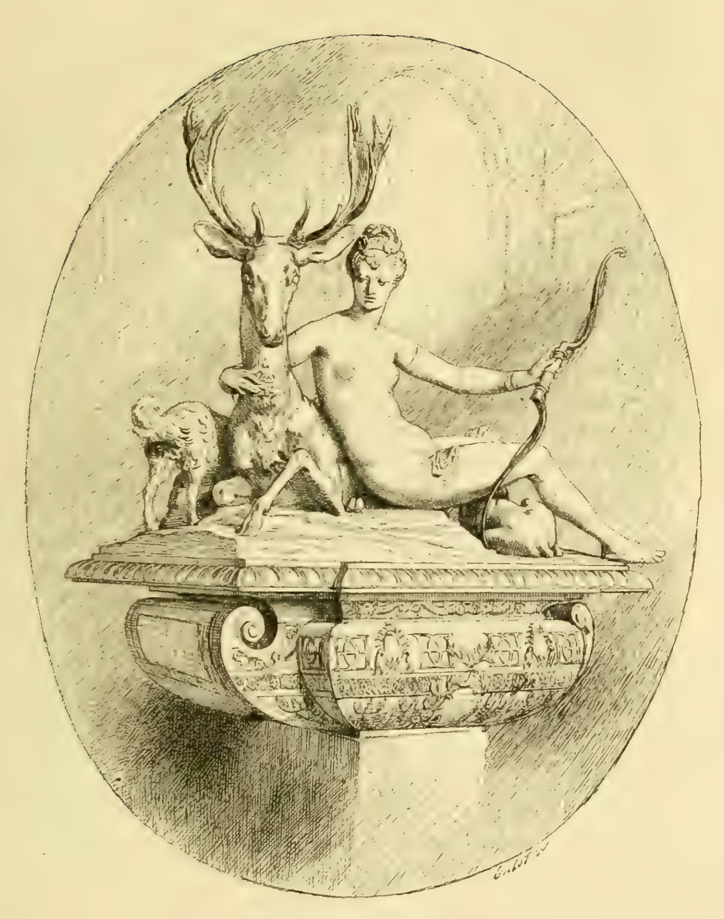
Mais, si Anet n'est pas au compte ou plutôt au nom du roi, ce n'en est pas moins véritablement une vraie Maison royale et elle a largement bénéficié de cette origine, à commencer par l'architecte.

On le voit pour celui-ci, par un passage du Mémoire apologétique de Delorme, écrit au moment de sa disgrâce, vers 1560, et publié par M. Berty[1]. Évidemment l'on avait mis en avant, pour lui mieux nuire dans l'esprit de la reine mère, la manière dont il avait été l'architecte de sa rivale, non-seulement à Anet, mais à Chenonceaux, où le pont sur le Cher, bâti en 1550, était aussi son œuvre :

« Ce que j'ai fait à Anet, où il y a tant de belles choses, ç'a esté par le commandement du feu Roy, qui estoyt plus curieux de sçavoir ce que l'on y faisoit que en ses Maisons et se courrouçoit à moy quand je n'y allois assez souvent. Pour ce c'estoit tout pour le Roy. »

III. Il y avait dans le tympan de la porte — on vient de l'y rétablir par un moulage et l'on a bien fait — un grand bas-relief en bronze d'une Diane couchée, œuvre de Cellini. Mais Benvenuto, qui quitta la France trois ans avant la mort de François Ier, n'avait jamais travaillé pour Diane de Poitiers, — dans ses Mémoires il n'est question que de Mme d'Étampes avec laquelle il était du reste du dernier mal, comme avec tout le monde — et le bas-relief ne représente pas la Déesse de la

1. *Grands Architectes français de la Renaissance*, 1860, p, 57.



La Diane d'Anet, par Jean Goujon

(Dessin de M. Maillart, d'après le marbre du Louvre.)

chasse, mais la Nymphe de Fontainebleau. Il était destiné à la porte du château, et comme elle était large et basse, presque carrée et cintrée en anse de panier « suivant le mauvais style français », Cellini porta l'arcade par deux satyres en forme de cariatides, tenant l'un une massue, l'autre une *escourgée* avec trois chaînes garnies de boules. Dans le tympan demi-circulaire « j'avais », dit-il, « fait une femme couchée dans une belle attitude. Son bras gauche était appuyé sur le cou d'un cerf, qui formait l'une des devises du Roi. D'un côté j'avais mis en demi-relief des chevreuils, des sangliers et d'autres bêtes sauvages; de l'autre des chiens braques et lévriers de plusieurs sortes par allusion à la superbe forêt où naît la fontaine. Cette composition était renfermée dans un carré oblong, et dans chacun des deux angles j'avais fait en bas-relief une Victoire portant à la main un flambeau selon l'usage des anciens. Au-dessus de tout, j'avais mis la salamandre, devise particulière du Roi, et beaucoup d'autres ornements en harmonie avec tout cet ensemble, qui était d'ordre ionique. » Dans le récit de la visite de François Ier à l'artiste ce n'était encore qu'un modèle.

Un peu auparavant, Cellini avait entrepris un buste de grande dimension, d'après une jeune fille d'une extrême beauté, qu'il gardait chez lui pour ses plaisirs, et il avait déjà appelé cette tête : Fontainebleau. C'était certainement la Catherine mariée par lui, de colère, avec un de ses élèves qui l'avait trompé, et qu'après le mariage il faisait encore poser, battait et caressait à ses heures. Nous en avons le portrait arrangé dans notre Nymphe. Quand il l'eut définitivement congédiée, il voulut achever de réparer sa « Nymphe de Fontainebleau, qui déjà était jetée en bronze et modeler les deux Victoires qui devaient occuper les angles de l'hémicycle de la porte ». Il prit une pauvre fillette de Paris, « âgée de quinze ans environ. Elle était superbe de formes et un peu brune de peau. Comme elle avait l'humeur sauvage et taciturne, des allures d'une vivacité extrême et un regard farouche, je lui donnai le nom de Casse-cou (*scozzone*, dompteur de chevaux), son véritable nom était Jeanne. Grâce à elle, je menai à bonne fin ma Nymphe de Fontainebleau et mes deux Victoires ».

La porte de Fontainebleau, probablement la porte dorée du grand pavillon, ne reçut jamais la décoration de Cellini. La Nymphe de bronze resta en magasin et Henri II la donna pour Anet, de sorte que la porte de Delorme fut dessinée et construite pour la recevoir. Il y avait aussi dans les extrados du tympan deux Victoires avec des trompettes, mais celles-ci sont trop analogues à celles de la chapelle pour n'avoir pas été faites pour Anet, d'autant plus que Cellini ne parle des siennes

que comme modèles et ne dit pas qu'elles aient été coulées en bronze.

Le bas-relief, fondu en plusieurs morceaux, est maintenant au Louvre, après avoir été recueilli par Lenoir; mais Grégoire qui, pour ne pas connaître sa véritable situation, n'en parle pas moins très-positivement, nous apprend qu'il l'a échappé belle :

« A Anet, au milieu d'une pièce d'eau, était un cerf de bronze d'un beau jet. On voulait le détruire sous prétexte que la chasse est un droit féodal. On est parvenu à le sauver en prouvant que les cerfs de bronze n'étaient pas compris dans la loi[1] ».

La raison est drôle, mais elle a été excellente puisqu'elle a réussi à empêcher une barbarie stupide et à sauver une œuvre bien importante et bien curieuse[2]; je ne dirai pas vraiment belle. Ce qu'elle a de meilleur, ce sont les animaux, le cerf et surtout le griffon à poils longs et emmêlés qui est une merveille de vie et de feu; mais la femme n'est pas seulement trop longue, elle est sèche, anguleuse et posée peu gracieusement. La châtelaine d'Anet ne l'en a pas moins trouvée de bonne prise; c'était pour elle de la sculpture toute faite et à bon marché; mais on ne sera contredit par personne en trouvant que la Diane de Jean Goujon, « malgré son mauvais goût français », est d'une bien autre beauté.

IV. Quant à la suite des douze Apôtres, qui sont au nombre des plus grandes pièces de l'émaillerie, puisqu'en dedans de l'encadrement carré composé de plusieurs plaques celle des figures a plus de deux pieds (0,m610), nous n'aurions besoin d'aucun document pour savoir qu'ils n'ont pas été faits pour Diane, mais qu'ils viennent du roi. L'un d'eux, le saint Simon, est daté de 1547 et ils portent l'F de François Ier; mais l'on sait maintenant toute leur histoire. M. de Laborde a publié le premier une mention qui nous donne le nom du dessinateur d'après lequel Léonard Limosin a travaillé. C'est un des peintres de Fontainebleau, Michel Rochetel, qui fut chargé, vers 1545, de faire les douze patrons « de peintures de couleur sur papier ». Vingt ans après la publication du volume de la *Renaissance des arts*, M. Delisle[3] a complété le renseignement de M. de Laborde par une mention encore plus précieuse d'un compte de novembre 1547, le huitième mois du nouveau règne.

Il s'agit, pour le parfait paiement des douze apôtres, commandés par

1. Rapport de Grégoire à la Convention le 14 fructidor an IV (31 août 1795). — Bulletin du Bibliophile. (Extrait dans le *Bulletin de l'Histoire de France*, 1843, p. 176.)

2. On en peut voir un bois dans la *Gazette*, 1re période, 1867, XXI, 123.

3. *Bulletin des Antiquaires de France*, novembre 1870, p. 159.

le feu roi qui avait fait verbalement prix avec l'artiste au prix de 5 écus pour chacun, solde du reliquat de 210 livres 10 sous tournois et « le dict Limosin les a livrés au lieu de Saint-Germain-en-Laye au Roy, *qui en même instant en a fait don et présent en certain endroit qu'il ne veult estre cy déclaré* », sans que le Trésorier ait à « faire aparoir » du paiement, de la délivrance et du don. Les comptes ne sont pas toujours si précis.

Il y aurait lieu de parler en détail de ces émaux dont les figures ont bien quelques parties lourdes et maladroites, mais dont les bordures en arabesques sont d'une légèreté exquise et de la grâce la plus heureuse, si le volume spécial, publié en 1865 avec une préface écrite par M. Georges Duplessis pour accompagner les gravures de M. Alleaume, d'après lequel nous donnons le saint Mathieu, ne nous dispensait d'insister. Il convient toutefois de se souvenir que, dès 1850, M. de Laborde signalait déjà pour eux un danger véritable. Ils sont encastrés dans les boiseries de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Père de Chartres, c'est-à-dire contre le mur, dont l'humidité peut arriver à oxyder les plaques et faire tomber l'émail. De plus, comme ils forment le lambris de la chapelle, un maladroit ou une brute les peut briser, et ils seraient irrémédiablement perdus. Leur place, et M. de Laborde a raison, est au Louvre ou à Cluny. Comme Saint-Père à qui ils ont été attribués en 1802, lors de la réouverture des églises, ne les a qu'à l'état d'épave, ne serait-il pas possible à l'État de les remplacer par des copies, soit en émail, ce qui serait peut-être difficile, soit en faïence, ce qui conviendrait à merveille ; tous les fonds en sont blancs, et les couleurs des ornements et des figures ont une légèreté et une transparence que la palette de la faïence pourrait reproduire à s'y méprendre. Sèvres serait naturellement désigné ; ce serait pour ses artistes un beau travail, et au Louvre, à côté des plaques de la Sainte-Chapelle de Paris faites par Limosin pour François Ier, à côté des deux apôtres de la nouvelle suite non complétée où le saint Thomas est le roi François, les apôtres d'Anet, au point de vue de la conservation, de l'étude et de l'histoire de l'art, seraient à la seule place qui leur convienne maintenant.

V. Au contraire, les quatre grandes tapisseries carrées que M. Moreau a eu la bonne fortune inespérée de rencontrer à l'Hôtel des ventes et qu'il a rapatriées à Anet, elles ont bien été faites pour Diane. Les devises *Sic immota manet* et *Non frustra, Jupiter, ambas*, sont nouvelles ; mais outre les croissants et les HD, outre, à l'état simple ou double, les deltas grecs triangulaires, initiale du prénom de la duchesse qui se rencontre

à chaque instant dans la décoration du château, les angles supérieurs sont armoriés à ses armes ducales.

Il se pourrait bien cependant que ces tapisseries ne lui aient pas coûté



L'APOTRE SAINT MATHIEU, ÉMAIL PAR LÉONARD LIMOSIN.

(Eglise Saint-Père, à Chartres.)

plus cher que les émaux de Léonard Limosin. En effet, elles pourraient bien venir de la fabrique royale de Fontainebleau. M. de Laborde, dans le

premier volume des *Comptes des bâtiments du Roi*, récemment publié par la Société de l'Histoire de l'Art français, a trouvé, de 1540 à 1550, les paiements de quatorze ouvriers haute-lissiers travaillant à Fontainebleau d'après les patrons faits sur grand papier par le peintre Claude Badouyn sur les stucs et les peintures de la grande galerie. En même temps les deux frères, Salomon et Pierre de Herbaines, tapissiers de la Reine Éléonore et de la Dauphine Catherine, chargés dès 1538 de la garde des tapisseries et broderies du château de Fontainebleau, sont ailleurs qualifiés de maîtres tapissiers. Sans mettre un nom positif sur celles d'Anet, il est bien probable qu'elles sont dues aux dessinateurs et aux ouvriers de l'atelier de Fontainebleau puisque le dessin et le travail ne sont ni flamands, ni italiens, mais parfaitement français. Les sujets qui ne se trouvaient pas sur les murailles des galeries du château royal sont d'ailleurs nouveaux. Deux des sujets sont : Latone changeant en grenouilles les paysans qui lui avaient refusé à boire, et Méléagre expirant sur son lit pendant qu'au fond sa mère Althéa fait brûler le tison fatal; mais Diane n'en est pas absente, et les dixains qui accompagnent les tapisseries ne manquent pas de la signaler. Dans le fond de l'une, on lit :

.............Cypris d'orgueil esmue
Veut que d'Amour Diane soit frappée;
Il guette assez, mais en vain se remue
Pour ce qu'elle est à la chasse occupée.

Dans l'autre, elle est dans le ciel, voyant avec colère Méléagre tuant le sanglier qu'elle avait envoyé ravager le pays pour avoir été oubliée dans un sacrifice à tous les dieux. Les deux dernières tapisseries, par contre, lui sont entièrement consacrées. Dans l'une, Phébé, trompée par son frère Apollon, perce d'une flèche trop sûre le beau chasseur Orion qu'elle ne reconnaît pas au milieu des flots de la mer; dans l'autre elle sauve Iphigénie en lui substituant un cerf sur l'autel où on allait la sacrifier.

Les sujets sont beaux et bien dessinés, mais les bordures et surtout les montants latéraux sont des merveilles d'élégance ornementale. On le voyait déjà dans les deux photoglypties du livre de M. Roussel, mais les reproductions photographiques de tapisseries sont toujours un peu confuses et l'on en peut mieux juger dans le croquis que M. Goutzviller a redessiné à Anet d'après les originaux. Le ton, chose remarquable, ne vise en rien au luxe et à l'éclat de la couleur; il est, il a toujours été doucement sobre et harmonieux, et elles sont si exceptionnellement belles que je n'en ai jamais vu dans le même genre qui en approchassent seu-

lement. Deux d'entre elles sont suspendues et servent de portières dans le grand escalier construit par Desgots pour le duc de Vendôme. M. Moreau a l'intention de construire une salle pour qu'il soit possible de les mieux examiner; elles sont en effet bien dignes d'être tendues et encastrées dans une décoration qui les mette tout à fait en valeur. Ajoutons que M. Roussel a justement remarqué que leur grande hauteur, elles ont près de cinq mètres, exclut l'idée qu'elles aient pu être mises dans le rez-de-chaussée du château qui n'allait pas tout à fait à quatre; elles n'ont pu être qu'au premier, peut-être dans la galerie de la chapelle où s'ouvrait la tribune. En tout cas, il y en avait un plus grand nombre, puisque M. Moreau a retrouvé depuis un montant qui provient d'une cinquième.

On a remarqué la personnalité des devises, qui sont bien de véritables devises puisqu'elles se répètent sur toutes les tapisseries et qu'elles se trouvent deux fois sur chacune. La première, « C'est ainsi qu'elle reste immobile », où l'on a probablement mis le nom même d'*Anet* dans le *manet*[1], n'a rien que de simple; l'orgueilleuse affirmation d'une puissance assurée contre tous les efforts qu'on voudrait tenter pour la renverser ou même l'ébranler, ne sort pas de la modestie du genre, mais l'autre est bien surprenante. Comment comprendre : *Non frustra, Jupiter, ambas*, « O Jupiter ne frustre pas les deux femmes », autrement que par une allusion hardie à la dualité de la maîtresse et de la Reine. Le corps de la devise représente la réunion de la palme, si souvent employée dans les ornements d'Anet, et d'une branche garnie de feuilles et de fruits, où la palme est à senestre et la branche féconde est à dextre comme pour blasonner héraldiquement la hiérarchie officielle des deux femmes, à l'honneur et à l'affection desquelles le dieu souverain satisfaisait sans fléchir. A l'état vulgaire, ce serait un ménage à trois. Mais les rois sont si facilement d'aussi grands dieux que Jupiter!

VI. Passons maintenant à la maîtresse du logis. Il faudrait probablement fort en rabattre sur sa beauté et surtout sur sa conservation merveilleuse. Brantôme la célèbre avec enthousiasme, mais il est entendu que les grandes dames sont toujours belles, et les beautés les plus en vue ne sont jamais si célèbres et si louées que quand elles n'en sont plus à commencer de décliner. Diane avait quarante-huit ans à la mort de François Ier, et sous celui-ci, pendant la lutte acharnée de la maîtresse du Dauphin et de la maîtresse du Roi qui n'avait pour-

1. *Immota manet* est dans les Géorgiques de Virgile, II, 294.

tant que sept ans de moins que la première, les partisans de Mme d'Étampes allaient vis-à-vis de sa rivale jusqu'au delà de l'injure. M. Georges Guiffrey, dont la préface aux Lettres inédites de Diane est ce qu'on a écrit de mieux sur elle, a cité les pièces latines de Jean Vouté contre la vieille Poitevine. Les imprécations contre les vieilles, de Régnier et de Sigongne dans le *Cabinet satyrique*, ne sont ni plus violentes, ni plus grossières, et l'on n'en pourrait ici rien citer. Mais, en dehors de ces exagérations, il faut convenir que les monuments iconographiques ne justifient qu'imparfaitement la réputation de beauté de Diane. La statue agenouillée au tombeau de son mari à Rouen est trop lourde et trop maladroite pour compter; la tête de la statue funéraire, toute intéressante qu'elle soit, ne se rapporte qu'à la dernière heure, et il est bien entendu qu'il n'y a pas la moindre ressemblance réelle dans les Dianes peintes de l'École de Fontainebleau et dans la statue de Jean Goujon; ce sont des allusions, mais nullement des portraits, et pas même une idéalisation du type réel. Au contraire, depuis les deux crayons de la « grant Sénéchalle de Normandie », jeune, reproduits par M. Niel et par M. Rouard, jusqu'à la statue du tombeau, il y a un type vrai, froid, calme, bien bâti, un peu fort, avec un grand front, la poitrine haute et bombée, qui n'a rien de la sveltesse de la chasseresse à l'antique. La médaille que nous empruntons au livre de M. Guiffrey en est un exemple excellent et très-authentique.

L'histoire de cette médaille est au reste curieuse et compliquée, car il en existe des exemplaires de plus d'une sorte. Disons d'abord, comme les coins de la face et de son premier revers existent encore à la Monnaie, que bien probablement elle a été gravée en quelque sorte officiellement et par les graveurs du roi. Dans son dernier état, elle porte l'indication incompréhensible, *A° 26*, qui ne se rapporte à rien; en effet, la légende est : *Diana, dux Valentinorum clarissima*, et elle n'eut le duché de Valentinois qu'en 1548, année où elle approchait du double de vingt-six ans. Tantôt on trouve cette médaille sans cette date, ajoutée on ne sait quand, et accompagnée d'un revers fait pour Marie de Médicis après la naissance du Dauphin, Junon et Cybèle avec la devise : *Oritur et lacte virescit*, — M. Roman en possède un magnifique exemplaire ancien en argent doré, — tantôt avec une Diane foulant aux pieds l'Amour et la devise à double sens : *Omnium victorem vici;* c'est le revers de l'origine. Mais ce n'est pas la seule différence; pour la face, il y a des exemplaires, et ce sont de beaucoup les plus rares, où la tête est moins lourde et moins épaisse, et où le costume est même différent en ce sens que Diane y a en plus au cou un premier fil de perles, un second sur

l'épaule, et un troisième au bas de la robe. De deux choses l'une, ou à un moment l'on a abattu ces colliers, recreusé, élargi, épaissi le premier coin, ou celui-ci était perdu et on l'a regravé à nouveau en copiant le premier, mais seulement à peu près. Après avoir comparé, avec le plus grand soin, les exemplaires du Cabinet qui en a de toutes les sortes,



TAPISSERIE DE LATONE (XVI[e] SIÈCLE.)

(Château d'Anet.)

mon opinion et celle de M. Chabouillet seraient plutôt qu'il y a eu deux coins, celui qui subsiste et un premier perdu de bonne heure. Cela du reste cadrerait à merveille avec un passage de L'Estoile, qu'après M. Guiffrey, M. Chabouillet a dernièrement relevé dans un article sur le jeton d'une Madeleine de Poitiers, qu'on a prise fort à tort pour une fille de Diane : « M. Peiresc m'envoya d'Aix en Provence la médaille en cuivre de la duchesse de Valentinois, laquelle, de longtemps, ne se

rencontre plus. » C'était probablement, bien que L'Estoile écrive à la date de 1608, un exemplaire du premier coin, puisqu'il indique l'inscription du revers original. De toutes façons la médaille est, comme renseignement iconographique, le meilleur et le plus vrai portrait de Diane.

Citons encore sur ce point un bien curieux portrait du XVIe siècle qui appartient aussi à M. Roman; on le verra à l'exposition des portraits historiques, et sa ressemblance complète avec la médaille le rend absolument authentique.

Diane, également décolletée, y a une robe noire agrémentée de fils



MÉDAILLE DE DIANE DE POITIERS.

de perles sur les coutures du corsage; mais l'intérêt porte surtout sur la couleur des cheveux, qui sont ardents. Bien que les yeux ne soient pas bleus, Diane serait alors à ajouter à la pléiade des rousses, et cela irait bien avec ce qu'on dit de la beauté de son teint et de l'éclat de sa peau. Mais il est probable que ses cheveux étaient noirs et qu'elle les avait *blondés*, selon la mode, car un couplet contre elle commence par : « Toute brunette suis, — jamais ne serai blanche. »

VII. Du reste, le portrait, comme la médaille, ne la rend pas plus sympathique. Ce qui domine, avec l'intelligence évidente, c'est la décision froide et la volonté calculatrice; des deux côtés les lèvres sont singulièrement minces; c'est bien la femme de ses lettres, où elle s'entend aux affaires avec l'adresse et l'âpreté d'un vieux procureur. Jamais elle n'a été brûlée du feu ni touchée des faiblesses des grandes amoureuses; c'est au contraire une forte tête, absolument maîtresse d'elle-même,

surtout ambitieuse et à qui les honneurs ne faisaient pas oublier l'argent.

Le maintien de la seigneurie d'Anet, donnée par Charles VII à Pierre de Brézé en 1444 et réclamée à tort par le Domaine, puisque la condition originaire de l'existence de descendants légitimes continuait à être remplie, n'était qu'un acte de justice. Le don de Chenonceaux, que Catherine la força plus tard de céder contre Chaumont, était plus contestable puisque Diane, — on le voit par les curieuses pièces publiées par l'abbé Chevalier, — trouva le moyen de s'arranger pour avoir l'air de l'acheter. Quant au don de toute la finance du droit de confirmation des charges qui devait être payée au roi à chaque avénement, c'était une libéralité si énorme qu'elle prouve à la fois et la toute-puissance de celle qui l'obtenait, et le sens dans lequel elle se servait de son empire.

Jamais peut-être aucun n'a été plus long, plus complet et plus constant. De jalousie, il n'en était pas question de son côté. Henri II a eu trois enfants naturels, mais Diane de France, qui, plus tard, se conduisit d'une façon si française dans l'affaire de l'abjuration de Henri IV, porte le nom de la maîtresse sans être sa fille, et ces trois enfants sont de trois mères; pas une d'elles n'a joué un rôle. Il a eu quatre fils et six filles légitimes, que Diane de Poitiers a pour ainsi dire plus soignés et élevés que la reine, qui a subi sa protection jusqu'à la fin. Diane était au-dessus d'elle, elle lui envoyait son mari et c'est peut-être à elle, ce qui est à sa louange, que Catherine, qui n'a eu son premier enfant que dix ans après son mariage, a dû de ne pas être renvoyée à Florence. Mais, malgré tout le soin des apparences, il n'est pas possible d'admettre une si longue influence en croyant en même temps, comme on l'a fait quelquefois, à une simple amitié qui serait d'un côté une affection presque maternelle et de l'autre une tendresse absolument platonique. Il n'y aurait jamais eu de sigisbéisme aussi maîtrisé, aussi constamment obéissant et aussi publiquement proclamé.

Quand Louis de Brézé mourut en 1531, à soixante-quinze ans, le futur Dauphin, qui venait seulement en 1530 de revenir de sa captivité d'Espagne, n'était pas encore un homme; il avait quinze ans quand on le maria en 1533, et sa femme, qui n'a eu son premier enfant qu'en 1543, n'en avait pas encore treize; pendant quelques années, il fut marié sans l'être, et l'influence de Diane date de ce moment. N'est-ce rien que d'adopter pour les couleurs de ses vêtements le blanc et le noir, c'est-à-dire celles de veuve, que Diane n'a jamais quittées et qu'on retrouve partout à Anet. Il n'est Dauphin qu'à dix-huit ans en 1533 et le croissant de sa devise, qu'on trouve pour la première fois avec une date certaine sur un jeton de 1542, se rapporte à ce changement inattendu qui lui promettait

le trône; mais en même temps, dès le premier jour, le choix même de l'emblème se rapportait trop visiblement au nom de la femme pour ne pas être intentionnel et, en confondant les emblèmes des deux personnes, pour ne pas en accuser la connexion indissoluble. Quant aux vers de Henri II, d'autant plus authentiques qu'ils sont plus faibles et plus pénibles, ils sont tout à fait passionnés. Sans parler des protestants, pour qui Diane n'a pas été tendre et qui le lui ont rendu avec usure, les contemporains n'ont pas cru à ce platonisme, ni Brantôme, ni l'ambassadeur vénitien Soranzo qui écrit, en 1551, avec peu de galanterie, que le roi, après avoir aimé Diane quand il n'était que Dauphin, « l'aime et la possède encore, toute vieille qu'elle soit ». Qui sait si l'ambition prévoyante de la belle veuve, au moment de toutes les plénitudes de sa beauté, ne lui a pas fait être pour le jeune homme ce que madame de Beauvais a été pour Louis XIV? On s'expliquerait alors un peu plus facilement par la force des premières impressions sur un caractère certainement faible l'étrange puissance et la magique durée de cet empire incontesté.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)



UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

NEUVIÈME ARTICLE.

LA NATIONAL GALLERY

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

XXX.

HOBBEMA, RUISDAEL.



ARMI les œuvres d'Hobbema, nous en remarquons deux qui méritent une attention toute spéciale, et qui proviennent de la collection Peel :

1° L'*Avenue du Middleharnis.* Au milieu du tableau, des arbres très-élevés et entièrement ébranchés du bas forment une allée droite qui s'étend à perte de vue jusqu'à un village que l'on voit à l'horizon et qui doit se trouver au bord de la mer. On y aperçoit en effet les mâts de quelques grands vaisseaux. A droite, au premier plan, une pépinière séparée de la route par un fossé plein d'eau; au second plan, les bâtiments d'une ferme. Le pays est plat, aride et dénudé. — Un chasseur suivi de son chien s'avance dans l'avenue.

Ce site étrange et pris évidemment sur nature frappe les plus indifférents. L'impression produite n'est pas une impression gaie. Le ton est gris et terne, quoique clair; le soleil est voilé. La perspective est rendue avec une rare perfection et jamais Hobbema n'a mieux réussi que

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 1, 135, 238, 449, 590; t. XVII, p. 5, 110 et 234.

dans cette toile, qu'à première vue on donnerait à tout autre artiste, tant elle sort de sa manière habituelle.

2° Les *Ruines du château de Brederode.* Site souvent reproduit par Ruysdaël. Au sommet d'une colline entourée d'eau, se voient les constructions en briques encore subsistantes. A droite, un buisson près duquel deux hommes pèchent à la ligne. Plus loin, un chasseur. Au premier plan, des canards et des oies. — Ce tableau plein de charme et d'effet est évidemment une imitation de Ruysdaël. — L'exécution est des plus soignées, le pinceau est plus doux que d'habitude.

Voici un troisième Hobbema, celui-ci composé et peint dans sa manière habituelle. A l'entrée d'un bois, une route suivie par quelques voyageurs passe devant une habitation rustique qu'éclaire vivement le soleil. A gauche un étang avec un pêcheur. Les nuages sont chargés de pluie en même temps que pleins de lumière. Le soleil va bientôt s'obscurcir et faire place à l'orage. — Tableau acquis en 1862 au prix de 1575 livres sterling (39,375 francs). Il s'était vendu chez Perregaux, en 1841, 23,000 francs.

Nous avons souvent entendu dire qu'autrefois en France, les tableaux d'Hobbema étaient si peu connus, que lorsqu'il en tombait un entre les mains des marchands, ceux-ci commençaient par effacer la signature pour y substituer celle de Ruysdaël. Il n'en était pas de même en Angleterre où Hobbema a toujours été apprécié. M. Wornum constate avec raison que c'est en Angleterre que se trouvent la plupart de ses ouvrages. — Nous en avons vu à Londres d'incomparables chez M. le duc de Westminster, chez lord Ellesmeere, chez sir Richard Wallace,... etc. Aujourd'hui d'ailleurs les choses ont bien changé. Hobbema a marché à pas de géant, et, en France, comme en Angleterre, en Allemagne comme en Hollande ou en Russie, ses peintures obtiennent dans les ventes publiques des prix énormes, supérieurs à ceux de tous les autres artistes hollandais. Les musées publics en présentent au public de fort beaux : le Louvre particulièrement en possède enfin un, véritablement digne du Louvre. — Si quelques marchands cherchaient maintenant à tenter une supercherie bien inutile, ce serait en sens contraire et pour faire passer quelques panneaux de plus sous le nom d'Hobbema.

La faveur toujours croissante de ce maître a nui quelque peu à Ruysdaël, et bien des amateurs ne donneraient aujourd'hui à ce dernier que le second rang. Nous conservons, quant à nous, notre prédilection pour Ruysdaël, et, puisque l'occasion s'en présente, nous demandons la permission de rompre une lance en sa faveur.

Nous admirons sincèrement chez Hobbema la solidité et l'éclat du ton, la fermeté de la touche et le soin qu'il apporte à terminer convenablement chacun de ses ouvrages. Chez lui tout approche de la perfection. Mais n'y a-t-il pas une monotonie évidente dans ses intérieurs de forêts avec cette éternelle chaumière, éclairée par le soleil, qui se trouve dans le milieu? Toujours le même aussi est ce moulin à eau qu'il a répété sous toutes les faces. — La touche d'ailleurs, si habile qu'elle soit, n'est-elle pas quelquefois un peu dure ?

Ruysdaël, qui probablement a été le maître d'Hobbema, et qui a peint un bien plus grand nombre de paysages, n'a pas toujours montré le même soin ni la même perfection. Il est beaucoup plus inégal et l'on peut supposer que souvent il dut peindre pour vivre. Mettons donc de côté ses œuvres secondaires. Pour juger un artiste, c'est dans ses œuvres de choix qu'il faut le considérer. Ici quelle variété, quelle finesse, quelle distinction ! Ruysdaël ne peint pas seulement des intérieurs de forêts et des moulins, mais aussi des prairies largement éclairées, des chutes d'eau, des marines calmes et agitées, des dunes sablonneuses, des vues de villes... On entend le vent remuer les branches de ses arbres, comme dans le *Buisson* du Louvre, et l'on sent la chaleur d'un soleil d'été, comme dans ce chef-d'œuvre sans prix qu'on appelle le *Coup de soleil*. Là, une vaste contrée entrecoupée de collines se développe, étendant jusqu'à l'horizon

Ses champs, bariolés comme un riche tapis.

Une rivière traverse la composition qu'éclaire et anime un beau et ardent rayon lumineux, tempéré par des nuages légers.

Enfin il peignit des tempêtes que ni Backuysen, ni Everdingen [1], ni Guillaume Van de Velde n'égalèrent. Le ciel est chargé de gros nuages noirs. Les vagues déferlent avec fureur contre les estacades qui protégent l'entrée du port...

Nous venons, sans y penser, de donner la description sommaire de trois des tableaux du Louvre, qui sont, à notre avis, la preuve d'un talent plus vrai, plus souple, plus varié, plus poétique enfin que celui d'Hobbema. — Il est, quoi qu'on fasse, impossible de ne pas se livrer à ces comparaisons, et il n'est pas toujours aisé de juger sans parti pris. Nous ne cherchons que la vérité ; nous admirerons donc toujours et de

1. Everdingen fut, dit-on, le maître de Backuysen. Il pourrait bien aussi avoir été le maître de Ruysdaël. Ce dernier peignit, dans sa jeunesse, un grand nombre de paysages à l'imitation d'Everdingen.

grand cœur Hobbema, surtout si vous reconnaissez que Ruysdaël n'a rien perdu de ce talent qui lui avait fait donner la palme, et si vous nous permettez de croire encore que le *Coup de soleil* est le plus beau paysage peint par un artiste du Nord !

La National Gallery possède douze œuvres de Ruysdaël. Sur ce nombre, deux toiles surtout nous paraissent dignes d'être remarquées. Ce sont des chutes d'eau, acquises en Allemagne par les soins de sir Charles Eastlake. Elles sont en bon état de conservation, ce qui est assez rare : car Ruysdaël peignait ces eaux bouillonnantes avec une telle délicatesse, que le moindre accident y cause d'irréparables dommages. C'est toujours le même sujet, nous ne dirons pas le même tableau ; mais nous avouerons que notre ami Ruysdaël ne s'est pas mis en grands frais d'imagination, et que, comme aurait pu le faire Hobbema, il s'est un peu répété. — Tout le premier plan est occupé par la chute d'eau qui se répand en cascades de tous les côtés. Un arbre mort est couché dans l'eau. Au second plan, un pont de bois et une chaumière en partie cachée par les arbres. Cette description pourrait presque servir pour les deux tableaux qui sont, nous le répétons, des plus remarquables. Ils furent payés en 1859 à la vente de la collection du comte Stolberg, 55,000 francs.

Le legs Wynn Ellis entre pour la moitié dans le nombre total des Ruysdaël mentionnés par nous, et sur cette moitié, trois paysages sont de grande importance. Mais les peintures de cet artiste ont quelquefois poussé au noir, et nous n'exagérons nullement en disant qu'un paysage de Ruysdaël ayant conservé toute la fraîcheur de son coloris en même temps que toute la franchise de sa touche est, par cela même, chose rare et précieuse.

Le tableau provenant du legs Wynn Ellis, que nous mettrions au premier rang, représente un pays très-étendu, boisé et plat. On y remarque un moulin à vent et les églises de plusieurs villages à différentes distances. Il est d'un ton doux et harmonieux, tandis que quelques autres nous ont paru un peu obscurcis par le temps.

Mentionnons un quatrième panneau, portant la date de 1673. On y voit les ruines d'un château en briques, qu'entoure un pays marécageux où croissent les herbes sauvages et les roseaux. Ciel sombre, effet mystérieux et plein de tristesse. Ce petit tableau vient de la vente Morny, faite à Paris en 1865.

La plus belle chute d'eau que nous connaissions du maître fait aujourd'hui partie de la collection de sir Richard Wallace. C'est le célèbre tableau de la collection Denon, qui est resté à Paris jusqu'en 1841, époque où il fut porté à Londres par Smith. C'est une pein-

ture de très-grandes dimensions, d'une composition simple et frappante.

La chute d'eau est formée par le trop-plein d'un grand lac que l'on aperçoit vers la gauche, entouré d'arbres légers. Le ciel indique une soirée déjà avancée, mais où la lumière a gardé toute son intensité. On aperçoit à peine une ou deux petites figures dans l'éloignement. Vers la droite, une maison dont la cheminée fume; dans le fond, le clocher d'une église. Sur le premier plan, l'eau se précipite entre de gros rochers que garnissent quelques broussailles. La couleur générale du tableau est claire, la tranquillité du site est rendue avec une véritable solennité et l'on entend le bruissement de l'eau.

Il est à regretter que ce chef-d'œuvre ne fasse pas partie d'un musée public. Nous l'avons retrouvé à Londres avec un plaisir infini. Malheureusement on lui avait enlevé ce vieux vernis jaune que Denon avait su respecter. Mais, hâtons-nous de le dire, le tableau est encore en bon état. Il reprendra d'ailleurs avec le temps.

Voici la description d'un autre ouvrage d'un style bien différent, qui se trouve dans la collection privée de la reine, à Buckingham Palace, et qui nous a encore paru fort beau : un moulin à vent se voit sur un monticule à droite. Sur le premier plan, une eau dormante dont le bord est garni de roseaux; à gauche, des prairies sur lesquelles de grandes pièces de linge sont étendues au soleil. Le soleil se couche et répand sur les nuages une lueur rougeâtre. — Tableau important et plein de charme.

Nous ne nous amuserons pas à décrire les autres paysages de ce maître, dont il serait bon de conserver le souvenir et de vanter la beauté. Un volume entier n'y suffirait pas. Laissez-nous seulement ajouter un mot au sujet d'un petit tableau de la collection de Lord Northbroock. Il représente des collines couvertes de blé et vivement frappées par le soleil. Le ciel est sombre et orageux. Voilà tout. De ce motif si simple, l'art de Ruysdaël a fait un inestimable joyau.

Nous avons dans les précédents chapitres cité tour à tour divers maîtres flamands et hollandais suivant leur importance relative, ou suivant le degré de mérite des œuvres que possède de leur main la National Gallery.

Nous croyons prudent de ne pas prolonger outre mesure une énumération qui deviendrait fatigante pour le lecteur. Le but principal que nous cherchons dans notre travail sera atteint, si nous appelons l'attention des curieux sur les progrès de nos voisins en matière d'art, et si nous les déterminons à aller de temps à autre en juger par leurs propres

yeux. Oui, quels que soient vos goûts, vous trouverez à Londres de quoi les satisfaire amplement; si c'est du côté de l'École hollandaise que vous tournez de préférence vos regards, croyez bien que vous trouverez à Trafalgar-Square cette école plus complète que nos citations ne pourraient jusqu'ici vous le faire croire. Ne serait-ce pas faire injure à la mémoire de sir Robert Peel comme collectionneur, de penser qu'il ait pu oublier Gerard Dov, Mieris ou Netscher?... Non, ils sont là tous, ces artistes charmants et précieux : Ostade, Wouvermans, Berchem, Karel Du Jardin, Wynants, Adrien Van de Velde... tous représentés sinon par un chef-d'œuvre, du moins par une page intéressante et authentique. — Guillaume Van de Velde appartient aux Anglais à double titre, comme peintre de marines d'abord, puis comme ayant pendant longues années séjourné et travaillé en Angleterre. Reynolds, en faisant son éloge avec une certaine exagération, n'était que le porte-voix de ses compatriotes. L'enthousiasme des Anglais n'a pas diminué, car nous voyons dans les salles du musée *quatorze* ouvrages de Guillaume Van de Velde. Nous connaissons un grand musée qui n'a pu qu'à grand'peine en acquérir un, de quelques centimètres carrés.

Après avoir constaté une fois de plus la richesse de la National Gallery, passons à l'École française.

ÉCOLE FRANÇAISE

XXXI.

NICOLAS POUSSIN

Les ouvrages des artistes français ont toujours été, nous le constatons avec plaisir, aimés et recherchés en Angleterre. Claude Lorrain y est en grande faveur, et ce sont certainement les Anglais qui ont établi les prix considérables que ce grand paysagiste atteint depuis longtemps. Poussin a été aussi de tout temps un de leurs préférés, et l'on est étonné du nombre de peintures de sa main que contiennent les anciennes et plus belles collections de ce pays. L'inestimable trésor dont la France s'est dessaisie en laissant la Galerie du Régent traverser la Manche, renfermait des œuvres du Poussin d'une importance et d'une beauté incomparables. — De ce nombre était la suite des *Sacrements,* peinte pour M. de Chantelou, qui se trouve actuellement chez lord Ellesmeere. Cette suite a malheureusement poussé au noir. Elle aurait besoin d'un jour éclatant que la distribution de la galerie n'a sans doute pas permis de lui départir.



[illegible] du XVe Siècle — P. Le Rat sc.

LA VIERGE A L'ENFANT

([illegible])

[illegible] — Imp. A. Salmon

La première suite des *Sacrements*, celle qui fut peinte avant 1640 pour le cav. del Pozzo, est aussi en Angleterre, chez M. le duc de Rutland. Nous ne la connaissons pas, mais d'après ce que nous ont dit des juges compétents, elle est beaucoup mieux conservée que celle de M. de Chantelou.

A Grosvenor House, dans la collection de Dulwich et ailleurs, nous pourrions citer des Poussin excellents et en grande quantité. Ces collections que nous mentionnons sont anciennement formées; mais nous croyons que les Anglais ne renoncent pas volontiers à leurs prédilections. On en trouverait certainement encore dans les cabinets plus nouveaux. Cela est triste, presque honteux à dire, un beau Poussin se vendrait bien mieux en Angleterre qu'en France.

Quel est, hélas! l'amateur parisien qui mettrait aujourd'hui dans sa galerie, à côté de Watteau et de Greuze, une œuvre de Nicolas Poussin ou d'Eustache Lesueur?

Les goûts sont libres; nous qui professons en ces matières les idées les plus larges et qui savons bien qu'il n'y a pas de contrainte à exercer, nous qui avons vu les fluctuations succéder aux fluctuations, et qui n'ignorons pas que la mode d'aujourd'hui ne sera pas celle de demain, nous ne pouvons nous défendre d'un serrement de cœur en voyant au Louvre les salles françaises du XVIIe siècle presque entièrement désertes, tandis que celles du XVIIIe siècle regorgent de visiteurs et de copistes. Poussin, Lesueur, Claude Lorrain sont délaissés! Pour combien de temps, ce n'est pas nous qui le saurions dire, mais il est certain que ce n'est pas pour toujours. Nous avons bien entendu parler d'un système d'après lequel l'École française ne daterait que du XVIIIe siècle; mais c'est une manière d'écrire l'histoire de l'art qui n'est pas encore à notre usage! Attendons patiemment. Le temps et le sens commun sauront bien amener la réaction nécessaire. Certains grands artistes ne sont-ils pas dignes qu'on leur applique la belle parole de saint Augustin : *Patiens quia æternus?*

La National Gallery possède sept tableaux du Poussin et, dans ce nombre, l'un de ses chefs-d'œuvre, la *Danse des Bacchantes*, acquise en 1826 de M. Hamlet avec l'*Ariane* du Titien, cette merveille que nous avons, dans la première partie de notre travail, vantée de toutes nos forces, mais pas encore assez à notre gré. Toute la collection de ce M. Hamlet était-elle de la même force?... Devant un terme du dieu Pan que l'on voit à droite orné de guirlandes de fleurs, des bacchants et des bacchantes se livrent à la danse. Une des bacchantes est tombée à terre,

et un satyre cherche à l'embrasser et à l'entraîner. Mais elle est défendue par l'une de ses compagnes qui, armée d'un vase d'or, va en frapper le satyre. A gauche, deux enfants cherchent à recueillir dans une coupe le jus d'une grappe qu'une jeune femme, tout en dansant, tient dans sa main levée. Composition de neuf figures principales, l'une des plus belles, des plus nobles, des plus animées que le génie du Poussin ait inventées.

Après avoir fait partie des cabinets Randon de Boisset et de Vaudreuil, ce tableau est passé en Angleterre avec la collection de M. de Calonne. Lors de la vente qui eut lieu en 1795, il atteignit le prix de 860 livres sterling (21,500 francs). C'est en 1813 qu'il entra dans la collection de M. Hamlet; en 1826, ce dernier le céda, comme nous l'avons déjà dit, avec le Titien et un beau Carrache, aux administrateurs de la galerie, pour le prix de 9000 livres sterling, soit 225,000 francs.

La peinture serait dans un excellent état de conservation, si l'on n'avait pas cru devoir, il y a une quinzaine d'années, enlever le vieux vernis qui la recouvrait. Cette opération était inutile et ne pouvait en conséquence être que nuisible. Nous ne voulons rien exagérer, et nous sommes loin de dire que le tableau soit perdu. Seulement il nous paraît moins beau qu'autrefois. — Puisse-t-il, avec le temps, retrouver tout son charme!

Voici maintenant une bacchanale provenant de la collection Angerstein et primitivement du palais Barberini. A gauche, Silène, ivre, couronné par ses compagnons; dans le milieu, un satyre agenouillé et buvant près de deux faunes dansant. A droite, une satyresse soutenue par un bacchant est montée sur un bouc qui se renverse. — Cette composition, qui est en hauteur, est encore belle; mais elle n'a ni l'unité, ni la force, ni l'entrain que possède à un si haut degré celle que nous avons décrite la première. Dans le tableau de Barberini les groupes paraissent disséminés et sans cohésion.

Un troisième tableau représente une nymphe surprise par des satyres. C'est une toile de petites dimensions et de la jeunesse du maître, de ce moment où le Marini, son ami et son protecteur, admirait chez lui *una furia del diavolo!...* Quelques tableaux et quelques dessins de cette époque sont en effet pleins de verve et les sujets bachiques sont parfois assez libres, comme le tableau dont nous avons à parler. Deux satyres s'approchent d'une nymphe profondément endormie au pied d'un arbre. L'un d'eux soulève le léger voile qui entoure le beau corps qu'il contemple avec admiration et convoitise. Un amour couché près de la nymphe se réveille, tandis que le second satyre, à moitié caché par un tronc d'arbre, rit de la scène qu'il a devant les yeux. Tableau charmant

et précieux, paraissant bien conservé et n'ayant pas poussé au noir. Il a fait partie de la collection du révérend Holwell Carr, léguée en 1831.

Le catalogue ne commet-il pas une légère erreur en donnant comme l'un des sujets se rapportant à Phocion le paysage de moyennes dimensions portant le n° 40? Les deux compositions de Phocion sont bien connues par les estampes de Baudet; elles représentent, la première : le corps du général athénien jeté à la voirie; la seconde, deux femmes retrouvant et recueillant ses ossements. Le sujet qui nous occupe est un simple paysage, faisant pendant à celui qui présente une grande route, et qui se voit à Dulwich. Quoi qu'il en soit, voici la description que nous en pouvons faire : assis au pied d'une fontaine, en forme de grande coupe, que l'on voit à gauche, un voyageur se lave les pieds. De l'autre côté, à la base d'un monument que surmonte une colonne, un homme et une femme assis conversent. Près de ces derniers, une femme marchant, portant sur sa tête une corbeille. Plus loin, un groupe d'arbres, et dans le fond, une grande ville au pied de montagnes élevées qui terminent l'horizon. — Ce bel ouvrage a été donné en 1826 par sir George Beaumont. Quoique placé un peu haut, il nous a paru bien conservé.

M. le duc de Northumberland a donné en 1838 une répétition, qui nous a paru fort belle, du tableau de la *Peste des Philistins*. Est-ce réellement un second original, ou n'y faut-il voir qu'une belle copie, comme on en a fait quelques-unes à la mort du Poussin? Le maître, nous le savons, aimait peu à se répéter, mais il aura pu le faire accidentellement, en raison même de la célébrité de l'original qui fait partie du Musée du Louvre et que personne ne conteste. S'il était possible de voir les deux toiles à côté l'une de l'autre, on se formerait vraisemblablement une opinion plus arrêtée.

Nous parlions, au commencement de ce chapitre, des nombreux ouvrages de notre glorieux compatriote que conservent les collections anglaises. Disons un mot, un mot seulement, de ces peintures ou de quelques-unes d'entre elles. — Nous commencerons par la galerie du Collége de Dulwich, par cette galerie inégale et bizarre où l'excellent coudoie le mauvais et dont, avant tout, il faudrait supprimer une bonne moitié. Dans ce pêle-mêle on compte une *douzaine* d'œuvres du Poussin! Voici celles qui nous ont laissé le meilleur souvenir :

L'*Adoration des mages*, répétition du tableau du Louvre (Smith, n° 56; gravée dans Landon, n° 39).

L'*Éducation de Jupiter* (Smith, n° 208; une composition analogue est gravée dans Landon, sous le n° 165).

David rapportant en triomphe la tête de Goliath. Grande compo-

sition en travers, non gravée dans Landon (Smith, n° 38). Nombreuses figures, coloris clair et brillant.

La *Fuite en Égypte* (Smith, n° 86). Le catalogue donne ce tableau comme celui qui fut peint pour Mme de Montmor, mais le fait ne nous semble pas prouvé.

Renaud et Armide. Composition de trois figures (Smith, n° 268; Landon, n° 206).

Enfin le paysage représentant *Une Grande Route* (Smith, n° 310; Landon, n° 218).

Tous ces tableaux sont remarquables. Le plus intéressant est peut-être celui que nous avons gardé pour le dernier, et qui représente *Apollon faisant boire l'eau de l'Hippocrène à un jeune poëte.* Invention élevée et ingénieuse, œuvre exquise des premiers temps du maître. Cette peinture a été louée par M. Cousin avec chaleur, avec conviction, disons mieux, avec amour, dans son livre *Du Beau, du Vrai et du Bien.* En se faisant si heureusement le panégyriste du Poussin, et en décrivant avec soin les tableaux de Dulwich, le professeur, l'homme d'État, le philosophe a pris avec distinction son rang parmi les amis des arts.

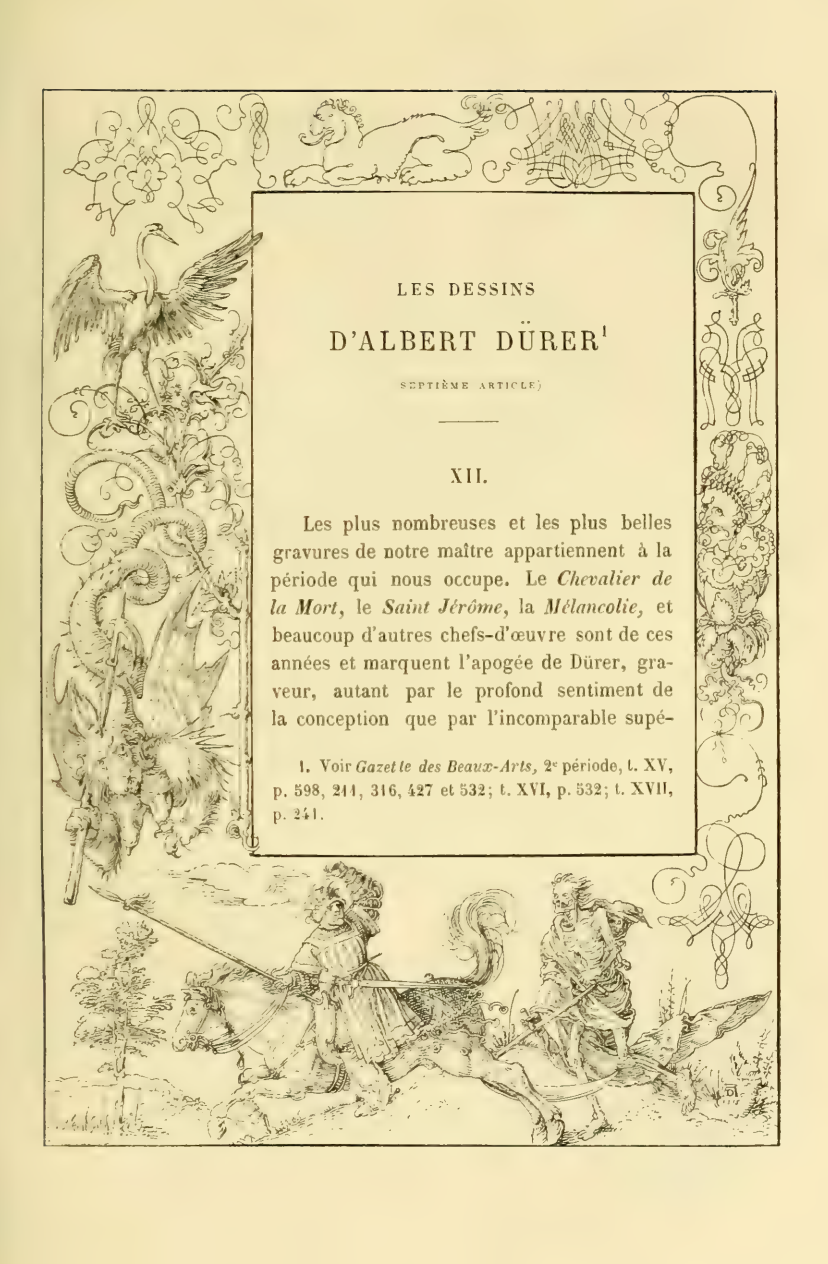
Dans la galerie de lord Ellesmeere, outre la suite des *Sacrements* dont nous avons parlé, on voit la grande composition du *Frappement du rocher*, tableau important et de belle ordonnance, provenant de la collection du Régent. Il est bien conservé (Smith, n° 31; Landon, n° 22).

Chez M. le duc de Westminster, deux tableaux des plus agréables. Le premier, qui représente la *Sainte Famille servie par les anges*, est aussi clair que s'il était peint d'hier. Les expressions sont gaies et pleines de douceur. Smith, qui le décrit sous le n° 83, l'appelle avec toute justice *a superlative picture.* La fraîcheur du ton, l'excellente conservation en doublent la valeur et le charme (Landon, n° 62). — Le second est aussi bien conservé et presque aussi clair. On y voit cinq enfants jouant avec des fruits ou courant après des papillons. Il vient de Randon de Boisset et a été gravé par P. Mariette (Smith, n° 292; Landon, n° 230).

Enfin, chez sir Richard Wallace, le chef-d'œuvre bien connu sous le nom d'*Image de la Vie humaine* et représentant le Temps faisant danser le Travail, la Richesse, le Plaisir et la Pauvreté. Composition élégante et philosophique, popularisée par les estampes et qu'il est inutile de décrire (Smith, n° 279; Landon, n° 199). Cette toile a été acquise en 1843, à Rome, par lord Hertford, à la vente du cardinal Fesch.

REISET.

(La suite prochainement.)



LES DESSINS
D'ALBERT DÜRER[1]

(SEPTIÈME ARTICLE)

XII.

Les plus nombreuses et les plus belles gravures de notre maître appartiennent à la période qui nous occupe. Le *Chevalier de la Mort*, le *Saint Jérôme*, la *Mélancolie*, et beaucoup d'autres chefs-d'œuvre sont de ces années et marquent l'apogée de Dürer, graveur, autant par le profond sentiment de la conception que par l'incomparable supé-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 598, 211, 316, 427 et 532; t. XVI, p. 532; t. XVII, p. 241.

riorité de l'exécution. Les œuvres sur métal sorties de sa propre main nous donnent son art tout entier; il n'en est pas de même des gravures sur bois, qui, trop souvent, par suite d'une collaboration forcée, ont altéré l'œuvre primitive. Aussi, les dessins originaux pour ces dernières n'en ont-ils que plus de prix; nous y saisissons l'inspiration première, à son éclosion et dans toute sa fraîcheur, sans les changements qu'y apporte une main étrangère, quelque habile qu'elle puisse être. Quant aux études pour les cuivres, elles offrent un intérêt d'un autre genre, en permettant de constater les diverses modifications imaginées par le maître lui-même dans l'intervalle qui sépare la conception du travail définitif.

Quoique les projets des plus belles gravures ne soient pas arrivés jusqu'à nous, il nous reste cependant un nombre considérable de curieuses études, la plupart inspirées par les différents épisodes de la vie de la Vierge et de Jésus. Elles se rapportent à des gravures très-connues, nous nous bornons donc à les signaler avec une courte description, en renvoyant le lecteur au numéro d'ordre du catalogue de Bartsch: — le *Christ se flagellant*[1] (1510, British Museum; pour le bois, B. 119). — La petite figure du *Maître d'école* (pour le bois, B. 133), dans lequel celui-ci fait la leçon aux enfants placés devant lui (1510, Offices). — La *Vierge avec l'Enfant*, étude à la plume. Marie assise, dans un paysage, au pied d'un arbre, entoure de ses bras le petit Jésus qui tient une pomme entre ses mains. Dans le fond, quelques maisons et une massive porte de ville en forme d'arc (1511, Collection Hulot; pour le cuivre, B. 41). — Le *Saint Jérôme dans sa cellule*, un lion à ses pieds, légère esquisse à la plume (1511, Ambrosienne; pour le bois, B. 114). — La *Sainte Famille*, à la plume, 1511. Le dessin est composé de huit figures, le bois de cinq seulement; saint Joachim, debout dans l'esquisse, est assis dans le bois; saint Joseph a subi aussi quelques changements: au lieu de joindre les mains pour prier, il les cache derrière un chapeau (Albertine; pour le bois, B. 96).—Une Vierge allaitant Jésus, grand et beau dessin au fusain. Le type de Marie est celui d'une femme aux formes opulentes et d'une beauté un peu sensuelle, qui évoque à première vue les modèles préférés de Rubens. Une main de la Vierge et l'Enfant ont servi pour la gravure (B. 36[2]).—Le *Christ au jardin des Oliviers*, étendu, la tête contre terre, les bras allongés formant la croix avec le corps. Cette figure a été employée pour le bois (B. 54), destiné d'abord à la *Petite Passion*, où il fut avantageusement remplacé par la planche (B. 36). —

1. A côté du Christ une tête d'homme et ces mots « Herr Jorg... » (Monsieur Georges...). — 2. Voir Thausing, p. 285.

Un autre *Christ au jardin des Oliviers,* à genoux, la tête entourée d'une auréole brillante, devant l'ange qui vient de déposer le ciboire sur un roc; dans le fond, les apôtres endormis. Étude pour la gravure sur fer (B. 19), tout à fait analogue, mais d'une facture moins chargée (1515, Albertine). Une seconde édition du même dessin, avec la même date, se trouve dans la collection His de la Salle[1]. Dürer aimait à se copier



LA VIERGE COURONNÉE PAR DEUX ANGES

(Collection Malcolm.)

ainsi, tantôt sans aucun changement, tantôt avec la préoccupation d'améliorer l'œuvre première. C'est ainsi qu'un dessin de la *Trinité,* de 1515, de l'Ambrosienne, est heureusement remanié, d'après la gravure sur bois de 1511 (B. 122). Dieu le Père, en costume impérial, sous les traits d'un vieillard en proie à une profonde douleur, emporte dans les airs le Christ inanimé, enveloppé d'un suaire. Le corps inerte, d'une

1. On sait que M. His de la Salle vient d'offrir généreusement au Louvre sa riche collection.

langueur admirablement rendue, est soutenu de chaque côté par des séraphins. Au-dessus, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. Belle et noble composition, supérieure dans le dessin à la gravure sur bois. — La charmante Vierge couronnée par deux anges (1518, Collection Malcolm), que nous donnons ici, et dont on remarque, surtout pour la tête, l'analogie avec la *Vierge à la poire* (B. 41). Elle est identique, en sens inverse, à la gravure (B. 39). Les deux *Séraphins portant une couronne* du British Museum[1] semblent une étude pour cette même gravure. — *Adam et Ève*, au moment du péché, s'approchant de l'arbre fatal sur lequel s'enroule le serpent. Dessin à la plume (1510), d'un style peu élevé, à l'Albertine (bois pour la première planche de la *Passion*, B. 17) très-connu par la reproduction de Bartsch. — Le fameux *Rhinocéros*[2] de 1515. Le dessin à la plume, de la même dimension que la planche, est accompagné comme elle d'un historique assez curieux. En 1513, un rhinocéros fut apporté des Indes au roi de Portugal, Emmanuel le Fortuné; l'étrange animal produisit une vive sensation à Lisbonne, où un ami de Dürer en fit un dessin qu'il envoya à notre maître avec une naïve description. Le bois eut un très-grand succès, et on en donna de nombreuses éditions, entre autres celle qui fut publiée en Hollande avec la traduction de l'historique en langue hollandaise, et celle d'Anvers que Hans Liefrinck illustra d'une double traduction en hollandais et en français. (British Museum; pour bois, B. 136). Du même musée, tout à fait dans la facture du Rhinocéros et comme pour lui servir de pendant, un chameau attaché à une chaîne; sur la même feuille, la jambe de l'animal, et au verso le chameau vu de dos, couché, et à part le bas de la tête. Les deux animaux sont d'une exécution très-soignée et d'une plume fort habile.

De tous les dessins de cette époque, le plus remarquable est sans contredit une esquisse au charbon du portrait en buste de l'empereur Maximilien, exécuté par Dürer en 1518, pendant son séjour à Augsbourg[3].

1. Reproduits en cul-de-lampe dans l'un de nos précédents articles.

2. Au bout du dessin on lit : *Rhinoceron*, 1515; le bas a été retouché par une main profane.

3. Maximilien tenait dans cette ville une diète importante à laquelle la cité de Nuremberg envoya deux des membres les plus autorisés de son conseil. Dürer aussi se rendit à Nuremberg, sans donte pour y voir l'Empereur et Hans Burgkmair, avec lequel il travaillait au *Triomphe*. On trouve sur ce sujet quelques détails intéressants dans une lettre de Caritas Prikheimer, sœur de Wilibald, adressée collectivement aux deux conseillers et à notre maître. Caritas, supérieure du couvent de Sainte-Claire, l'invite, sur le ton de la plaisanterie, à étudier certains monuments importants d'Augsbourg, en vue d'améliorations architecturales réclamées par la savante abbesse pour

En haut, à droite, cette mention de la main même du maître : « Ceci est l'empereur Maximilien, moi, Albrecht Dürer, je l'ai pourtraict à Augsbourg, dans le haut Palatinat, dans sa petite chambre, alors qu'on compta, l'an 1518, le lundi après saint Jean-Baptiste. » Le buste de l'empereur se présente tourné à gauche, presque de profil. Il est coiffé d'un chapeau rond, de forme basse; les cheveux, sommairement indiqués, tombent en boucles négligées; les yeux, dont la paupière voile un peu le regard, le nez fortement arqué, la bouche très-légèrement entr'ouverte et pleine de fermeté impérieuse, sont, malgré la rapidité du travail, d'une facture enlevée avec une étonnante vigueur; les robustes épaules sont couvertes d'un vêtement à riche dessin, indiqué à grands traits de plume, sur lequel tombe le collier de la Toison d'or. Toute la figure porte le cachet de la grandeur impériale qui a conscience d'elle-même, non sans quelque dédain pour les puissances inférieures. Cette hautaine physionomie du César allemand est des plus énergiques et des plus vivantes (étude pour les deux gravures sur bois, B. 153 et 163, et qui a également servi pour le portrait du Belvédère de Vienne).

C'est à Augsbourg, dans la foule des princes laïques et ecclésiastiques qui se pressaient autour de Maximilien, que Dürer rencontra le cardinal Albrecht, archevêque de Mayence, primat de Germanie. Il fit de ce haut personnage deux portraits qui servirent pour deux gravures désignées sous les noms de *petit cardinal* et *grand cardinal*, d'après les dimensions mêmes du cadre. Nous n'avons pas à parler encore du second, qui est daté de 1523. Le premier est sans date; il est très-rapidement esquissé, d'après nature, au fusain (Albertine). Une étude postérieure, dont la gravure est une fidèle reproduction, porte deux dates : l'une en haut, en chiffres arabes, « 1519 », accompagnée de ces mots : « évêque de Mayence »; l'autre en bas, en caractères romains, « MDXVIII ». Ce dessin, en sens inverse de la gravure, n'a guère plus de valeur artistique qu'un calque habilement fait[1].

son propre couvent : « M. Albert Dürer, qui est un maître ès dessin et un génie, ferait bien d'examiner de près les monuments imposants (d'Augsbourg), afin que quand nous rebâtirons, à un moment donné, notre chœur, il puisse nous aider de ses conseils pour faire de larges fenêtres à coulisse, de façon que nos yeux ne perdent pas complétement la vue. » (V. Thausing, *Dürers, Briefe*, etc., p. 267.)

1. Ce petit cardinal est l'œuvre dont il est question dans une intéressante lettre de Dürer à Georges Spalatin du commencement de 1520. « J'envoie en même temps à mon gracieux seigneur trois épreuves d'une gravure que j'ai faite d'après mon gracieux seigneur de Mayence sur son désir. J'ai envoyé à Sa Grâce Princière Électorale le cuivre avec deux cents épreuves et lui en ai fait hommage; en échange, Sa Grâce m'a témoigné une grande générosité, car elle m'a fait présent de deux cents florins

Les travaux pour la gravure ne détournaient pas absolument Dürer de la peinture, bien que, durant toute cette période, le peintre, répétons-le, n'ait rien produit de très-important ni de très-achevé. On sent, dans les quelques tableaux de ce temps, une sorte de relâchement assez inexplicable. Nous n'avons à mentionner qu'un petit nombre d'études concernant cette branche de l'art : — Une petite tête de Christ, entourée d'auréoles en forme de trois fleurons (Offices), aux traits réguliers et impassibles, au regard fixe[1], qu'on retrouve dans l'*Ecce Homo* du Musée de Brême, tableau daté 1514 ; et la petite tête de sainte Anne, de 1519, finement exécutée à l'encre de Chine, sur fond noir, pour un tableau représentant sainte Anne, Marie et l'Enfant[2].

Une composition beaucoup plus importante, mais dont Dürer laissa à d'autres mains l'exécution définitive, est le projet de triptyque de 1511 (Cabinet des Estampes de Berlin). Au milieu, sous une voûte soutenue par des colonnes à chapiteaux, posées sur des soubassements carrés, décorés d'arabesques, la Vierge tenant l'Enfant est assise sur des coussins. Au-dessus d'elle, deux anges portent la couronne; à ses pieds, un séraphin joue du luth. A gauche, sainte Catherine; à droite, sainte Marguerite, avec leurs attributs. Sur les panneaux, d'un côté, saint Joseph et saint Marc avec le lion; de l'autre, saint Laurent avec le gril et saint Pierre tenant les clefs du paradis. Entre ces deux derniers, le donateur agenouillé devant une plaque sur laquelle on lit : « *Anno Domini*, 1511, » et le monogramme. Dans le fond, un paysage. A la plume lavé d'aquarelle. Ce dessin servit pour l'autel des Tucher, exécuté dans l'église Saint-Sébald de Nuremberg, par Hans Kulmbach (Cabinet des Estampes de Berlin).

Énumérons encore d'autres sujets religieux qui n'ont été utilisés ni pour la gravure ni pour la peinture. — Un Christ debout dans l'attitude de la crucification; expression de grande douleur sans contraction

en or et de vingt aunes de damas pour un vêtement. Ce que j'ai accepté avec d'autant plus de joie et de reconnaissance qu'en ce temps-là j'en avais besoin. » (Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, *Une nouvelle biographie d'Albert Dürer*, par M. E. Müntz.)

1. Une autre tête de Christ dans le même esprit, mais plus grande et très-majestueuse, se trouve à l'Albertine.

2. Le tableau, dont on connaissait plusieurs copies, a disparu aujourd'hui. Prestel l'avait gravé dans le cabinet Praun. Cet artiste avait également reproduit un dessin de Dürer de la même collection représentant le même sujet. Sainte Anne y est d'une taille démesurée. L'original de ce dessin se trouve maintenant à l'Albertine. La même scène, conçue d'une façon tout intime, est traitée dans un croquis assez insignifiant et fortement retouché (Albertine), reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 525.

violente; d'une très-grande délicatesse (1511, British Museum). — Une Descente de croix avec neuf figures. Le Christ est assis en raccourci; autour de lui plusieurs personnages, dont les principaux sont



PORTRAIT D'HOMME[1].

(Albertine.)

saint Jean et une sainte femme, debout, les mains jointes, enveloppée d'un manteau aux plis simplement drapés (Musée de Brême). — Un Christ portant sa croix[2] dans un encadrement de nuages continués par des

1. Voir le précédent article. — 2. Reproduit dans *The history of the life of Albrecht Dürer*, par Mr Charles Steaton, p. 234.

enroulements analogues à ceux du *Livre d'heures;* en haut une petite pancarte avec ces mots : *In libertatem vocati estis tantum. Ne libertatem detis in occasionem carnis.* Au bas, dans un ornement, cette légende : *Qui non tollit crucem suam et sequitur me nõ est me dignus.* Comme pendant, un homme fléchissant le genou, les mains jointes, avec cette légende dont quelques mots sont bizarrement coupés : *Nam si ambula vero in medio umbre mortis non time Bomala quoniâ tu mecû est.* En haut les armoiries du cardinal Matheus Lang, secrétaire intime de Frédéric III et de Maximilien Ier. Les mêmes armoiries se retrouvent sur une autre feuille, entourées de huit petits amours, formant une sorte de frontispice. Les deux premiers dessins, sur parchemin, et le dernier, sur papier brun, à la plume, sont au British Museum. — Nous placerons vers la même époque une composition plus remarquable par la tendance philosophique que par l'élégance de la facture. Sur un char à baldaquin, recouvert d'un riche tapis et porté par seize hommes, le Christ, sortant à demi du tombeau, laisse couler son sang dans un calice; derrière, d'un côté la Vierge, de l'autre saint Jean. Aux quatre coins du char, des anges sur des dauphins. Les porteurs, appartenant à toutes les classes sociales de nations différentes, sont vêtus des costumes les plus divers, comme si l'auteur avait voulu figurer l'unité de tous les hommes dans la Rédemption (Cabinet des Estampes de Berlin).

Enfin, car Dürer revient toujours à la mère du Christ, une série de vierges dans diverses attitudes. Tantôt Marie, renversée en arrière, entourant Jésus d'un de ses bras, semble écouter la voix des anges qui viennent chanter ses louanges (1511, Académie de Venise); tantôt assise sur une chaise en bois (Académie de Venise, 1514), ou sur une stalle à baldaquin (Collection C. P. Bale, à Londres, 1514), elle allaite le divin Enfant qu'elle suit des yeux avec un air touchant de sollicitude maternelle; les longues draperies de sa robe se répandent sur le sol. Ces deux dessins ont un charme tout italien. Tantôt encore Marie, sur un banc de gazon, regarde Jésus jouant avec les plis de son manteau (Collection Bale); très-semblable à une Vierge du Musée de Brême dont elle est évidemment contemporaine, et à une autre de l'Académie de Venise, portant toutes deux la date de 1514[1]. Citons encore : — La Vierge et l'Enfant de la Collection Hulot, esquisse très-fugitive, assez mal venue. Au château de Windsor, le projet à la plume d'une grande et belle Vierge, assise; à ses pieds, deux anges jouant du luth et chantant[2]. A l'Albertine deux

1. A comparer, surtout pour la tête et les plis de la robe, à la Vierge du bois. (B. 99.)
2. Voir Thausing, p. 386.

compositions plus intéressantes : la Vierge sous les arceaux croisés d'un temple, donnant une pomme à l'Enfant; des deux côtés des saints et saintes rendant hommage à la mère du Christ; au-dessous d'elle, des anges apportent la couronne; à ses pieds un *putto* jouant du luth (1511); puis sous un hangar Marie agenouillée devant le berceau en forme de panier, les cheveux flottant sur un manteau dont les longs plis semblent protéger la couche rustique de Jésus. A côté d'elle, saint Joseph en prière; derrière, une vache accroupie, d'une expression assez bizarre. A l'Albertine également, un dessin à la plume très-sommaire, mais de la plus brillante facture : Marie reposant au pied d'un arbre avec Jésus glissant le long des plis de sa robe et à peine retenu par un bras de la Vierge. Derrière, à droite, saint Joseph marchant vers eux et portant des provisions de voyage. Dans les fonds, une indication de ville sur les bords d'un fleuve. Probablement pour un épisode de la fuite en Égypte (1511). Enfin au Louvre une glorification de Marie entourée de la sainte Famille; au-dessus, deux séraphins suspendant une riche couronne. A terre un gros et gracieux *bambino*, une main appuyée sur une pomme (1519).

XIII.

De 1510 à 1520, Dürer consacra une grande partie de son temps à des travaux pour l'empereur Maximilien, qui faisait volontiers appel à l'élite des artistes contemporains et qui témoigna à notre maître une bienveillante sympathie. Dès son voyage à Venise, Dürer exprime dans une lettre à Pirkheimer le désir de suivre Maximilien à Rome où ce prince paraissait attendu. En 1507 il ébauche un portrait de l'Empereur[1]. En 1510 il dessine à la plume sur une même feuille le souverain allemand à cheval bardé de fer, dans trois attitudes différentes, de dos, de face et de profil, toujours revêtu de la même armure ; le cheval aussi dans ses trois positions conserve le même équipement. A côté du cheval vu de face, la mention « en haut plus grand » reliée par un trait à la genouillère, indiquant que cette feuille de dessin a été faite spécialement pour une étude d'armure impériale. Au haut de la feuille, trois casques de formes diverses; celui du milieu laisse voir une tête de profil, il est surmonté de cette inscription de la main de Dürer : « Maximilien, 1510; tête de l'Empereur ». Au bas, une étude pour une jambe de cheval, évi-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 532.

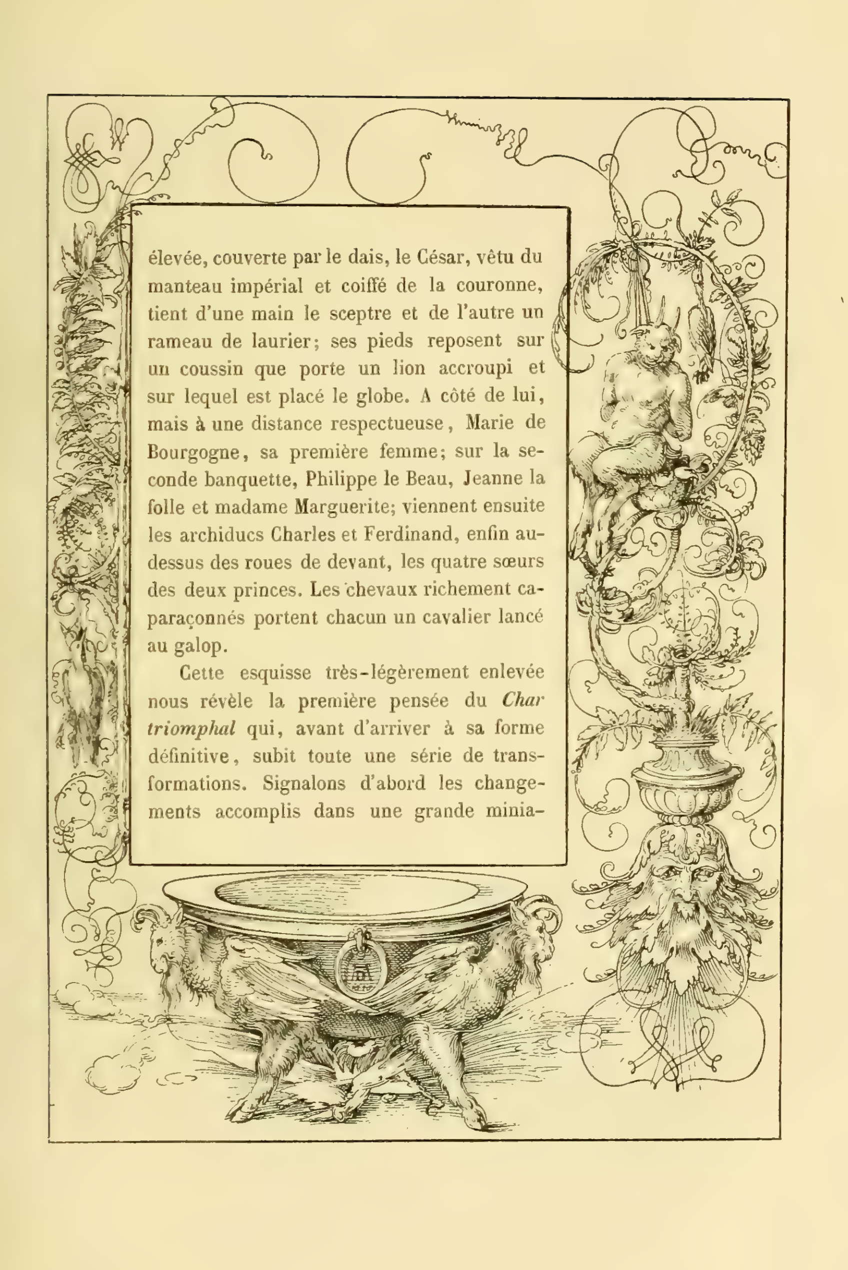
demment apocryphe ainsi que la signature A. D. (Cabinet des Estampes de Berlin)[1]. A quelle œuvre était destiné ce chevalier étudié sous tant d'aspects différents et avec tant de minutieuses recherches? Nous ne le savons pas, mais disons tout de suite que nous retrouverons ce même cavalier et sa monture dans une gravure de Hans Burgkmair, de 1518.

Malgré ces travaux relatifs à la personne impériale, on ne peut définir exactement les relations de Dürer et de Maximilien jusqu'à l'année 1512. C'est alors que les rapports de l'artiste et de l'Empereur prennent un caractère de régularité attesté par toute une suite de commandes et par de nombreux documents[2]. Maximilien fit en 1512 une visite de quelques jours à Nuremberg (4 au 15 février); il paraît y avoir conçu l'idée d'un ensemble de travaux destinés à la glorification de son règne, connu sous le nom d'*Arc triomphal* et de *Triomphe*, et confié tant à notre maître qu'à Burgkmair. La description de ces œuvres considérables qui sont l'honneur de la gravure sur bois n'entre pas dans le cadre de notre étude. Nous nous contenterons d'apprécier les dessins exécutés par Dürer en vue de ces monuments élevés à la louange de Maximilien.

Il ne reste aucune étude relative à l'*Arc* (B, 138), mais l'Albertine conserve un curieux dessin à la plume du *Char* (B, 139) qui, comme l'établit M. Thausing, devait occuper la place d'honneur dans le *Triomphe* (B, 81) de l'orgueilleux César. Le programme explicite de cette pompe impériale fut dressé en 1512 par Marx Treytz Saurwein, secrétaire de Maximilien, d'après les indications mêmes du souverain. Dürer, pour la partie qui lui était confiée, le *Char triomphal*, s'y conforma avec une scrupuleuse exactitude. Dans le dessin de l'Albertine, Maximilien et sa famille sont portés sur un carrosse à baldaquin d'une grande magnificence, traîné par quatre chevaux, paré d'ornements de toutes sortes, parmi lesquels figurent des aigles et des dragons ailés. Les augustes personnages sont assis sur quatre banquettes : sur la première, la plus

1. Au verso trois croquis de l'armure du cheval.

2. Lettre de Maximilien au conseil de Nuremberg, Landau, 12 décembre 1512 (demande d'exemption de l'impôt communal en faveur de Dürer). Privilége de l'Empereur Maximilien en faveur de Dürer, Inspruck, 6 septembre 1515; lettre au conseil de Nuremberg, Augsbourg, 8 septembre 1515 (payement de 200 florins à Dürer); correspondance entre Maximilien et Pirkheimer en 1518 (voyez Thausing, p. 387 et suiv. et du même auteur : *Dürer's Triumpfwagen und sein Antheil am Triumpfzeige Kaiser Maximilians I* dans *Mittheilung der Centralcom. XIII,* p. 135; *Die Laurea zum Triumpfzuge Kaiser Maximilians I* dans *Jahrbücher fur Kunstwis,* II, 175; *Die beiden Briefe Maximilians an Pirkheimer nach den Originalen neu mitgetheilt,* p. 181, et *Pirkhemeri opera,* ed. Goldast Norimb., 1610, p. 172).



élevée, couverte par le dais, le César, vêtu du manteau impérial et coiffé de la couronne, tient d'une main le sceptre et de l'autre un rameau de laurier; ses pieds reposent sur un coussin que porte un lion accroupi et sur lequel est placé le globe. A côté de lui, mais à une distance respectueuse, Marie de Bourgogne, sa première femme; sur la seconde banquette, Philippe le Beau, Jeanne la folle et madame Marguerite; viennent ensuite les archiducs Charles et Ferdinand, enfin audessus des roues de devant, les quatre sœurs des deux princes. Les chevaux richement caparaçonnés portent chacun un cavalier lancé au galop.

Cette esquisse très-légèrement enlevée nous révèle la première pensée du *Char triomphal* qui, avant d'arriver à sa forme définitive, subit toute une série de transformations. Signalons d'abord les changements accomplis dans une grande minia-

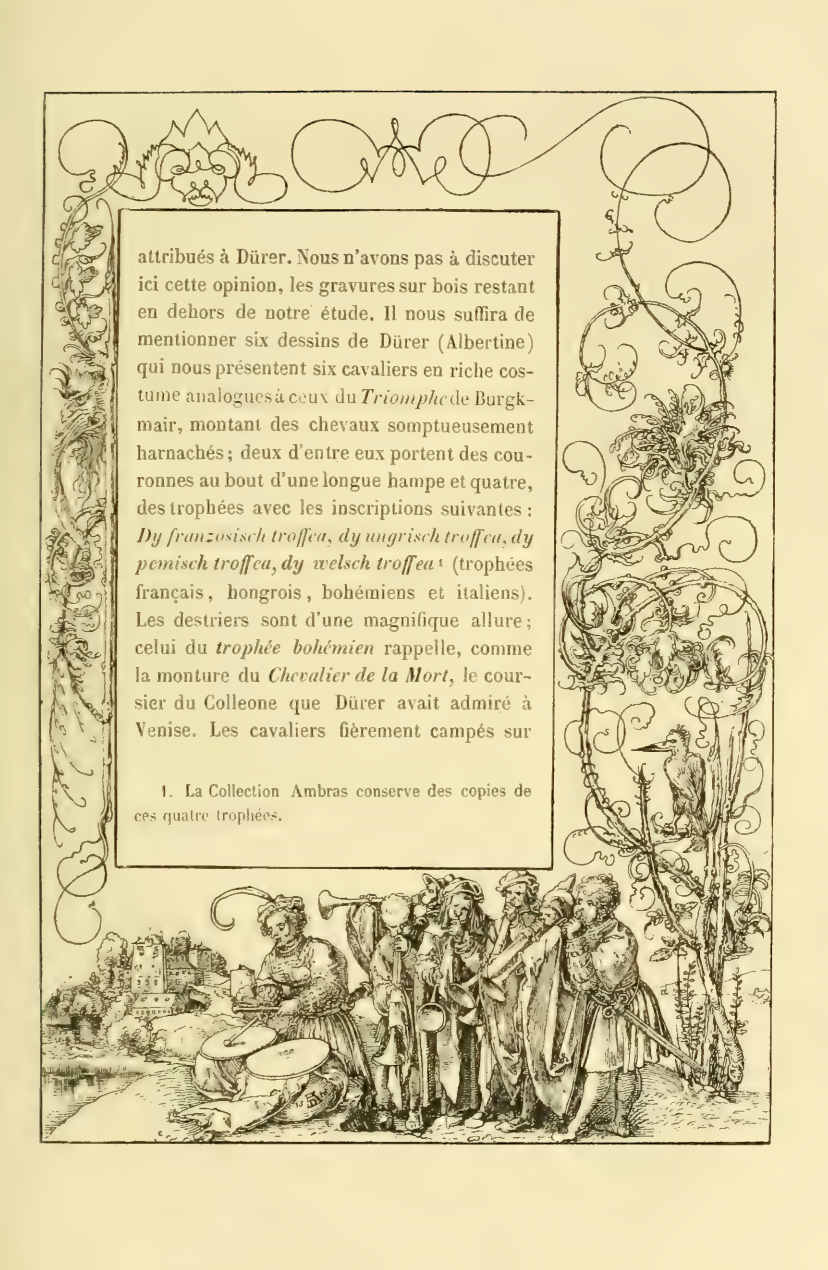
ture[1] du *Triomphe*, sans date, de la même dimension que le bois : la famille impériale est traînée par six chevaux au lieu de quatre et rangée dans un ordre un peu différent de la disposition primitive sur un char beaucoup plus magnifiquement orné. Ce nouveau projet est sorti de l'atelier de Dürer; on en connaît deux exemplaires à la Bibliothèque impériale de Vienne. Puis en 1518 on convint de remplacer les cavaliers montés sur les chevaux par des figures allégoriques. Pirkheimer fut chargé par l'Empereur de composer le nouvel attelage. C'est lui qui fit choix des Vertus de toute espèce tenant par la bride les fringants coursiers, telles qu'on les voit aujourd'hui dans la gravure sur bois.

Le savant humaniste a abusé de l'allégorie : la Raison conduit le char attelé de douze chevaux dont chacun est guidé à la main par une Vertu; des deux côtés, la Persévérance, la Sûreté, la Foi, la Gravité portent des couronnes; à ces froides inventions s'ajoute un amas de charades et de rébus des plus enfantins. Rien qui n'ait une signification allégorique : les roues, les brides et le reste ont un sens prétentieux qui est expliqué par autant de légendes. L'exécution de ce nouveau programme fut encore confiée à Dürer qui fit peindre une grande aquarelle sur quatre pages réunies, de la grandeur du bois, datée 1518. On la conserve à l'Albertine.

Enfin dans l'édition définitive, c'est-à-dire dans la gravure, toute la famille impériale disparaît, et le souverain occupe seul le Char. C'est ainsi que Maximilien est présenté dans une petite esquisse à la plume de notre maître, qui fait partie du manuscrit de la Bibliothèque de Dresde. Le carrosse et l'empereur sont très-sommairement indiqués; quelques traits de plume figurent un des chevaux. Sur la même feuille le dessin de l'arrière-partie du char, et différents croquis.

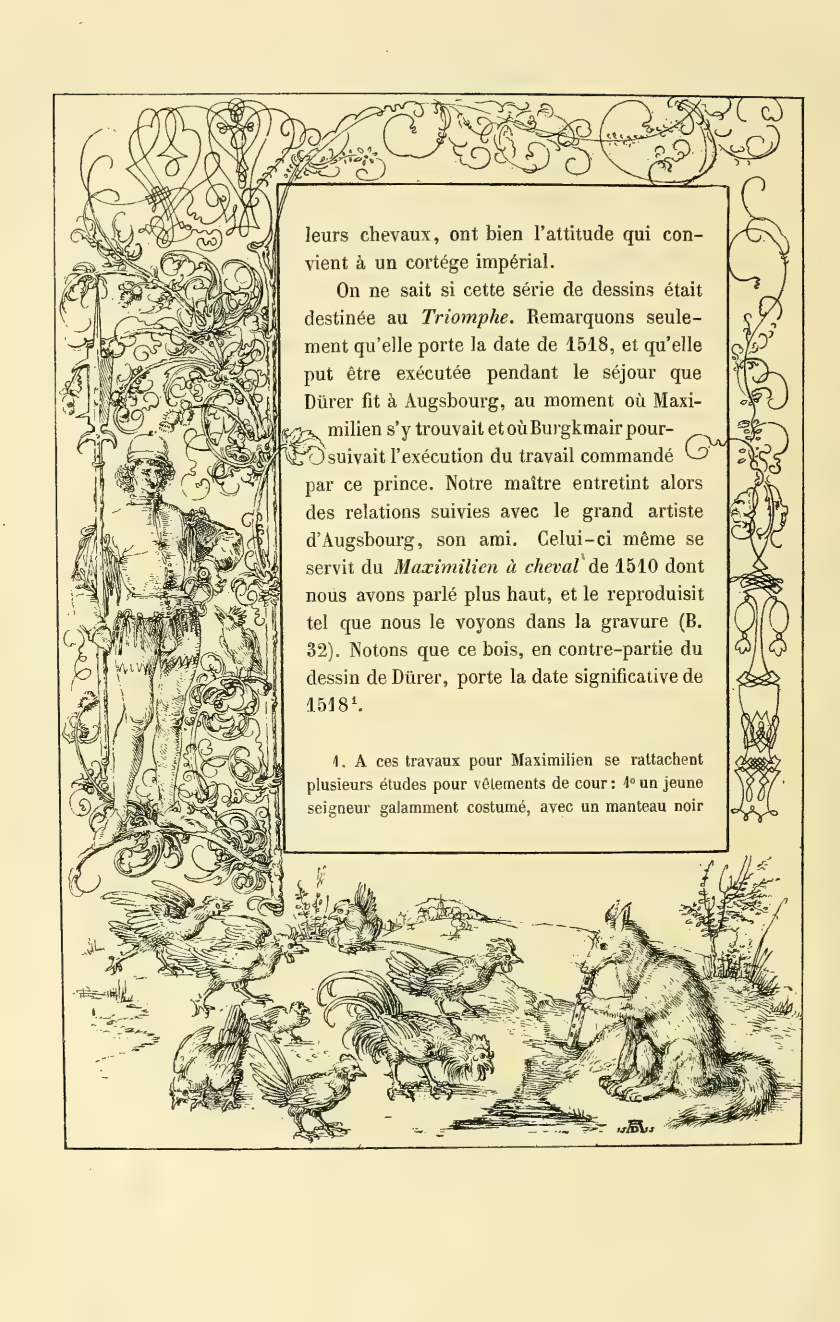
En dehors de ces études, Dürer prit-il quelque part à l'exécution de l'ensemble du *Triomphe?* Jusqu'aux recherches décisives d'Adam Bartsch, on admettait que le tout était l'œuvre de Dürer. Bartsch établit d'une façon positive que cet immense travail est dû à Hans Burgkmair. De nos jours, M. Thausing croit que sur les cent trente-cinq bois qui composent l'ensemble de l'ouvrage gravé, vingt-quatre doivent être

1. Voici ce qu'en dit Bartsch : « Ce *Triomphe* fut d'abord exécuté en miniature du plus précieux travail sur 109 feuilles de parchemin de la grandeur extraordinaire de 34 pouces de longueur sur 30 pouces de hauteur, ce qui compose un ouvrage qui, par son étendue et la richesse de son exécution, mérite d'être placé dans le nombre des plus curieux qui aient été produits dans ce genre » (Le *Peintre graveur,* t. VII, p. 330).



attribués à Dürer. Nous n'avons pas à discuter ici cette opinion, les gravures sur bois restant en dehors de notre étude. Il nous suffira de mentionner six dessins de Dürer (Albertine) qui nous présentent six cavaliers en riche costume analogues à ceux du *Triomphe* de Burgkmair, montant des chevaux somptueusement harnachés; deux d'entre eux portent des couronnes au bout d'une longue hampe et quatre, des trophées avec les inscriptions suivantes : *Dy franzosisch troffea, dy ungrisch troffea, dy pemisch troffea, dy welsch troffea*[1] (trophées français, hongrois, bohémiens et italiens). Les destriers sont d'une magnifique allure; celui du *trophée bohémien* rappelle, comme la monture du *Chevalier de la Mort*, le coursier du Colleone que Dürer avait admiré à Venise. Les cavaliers fièrement campés sur

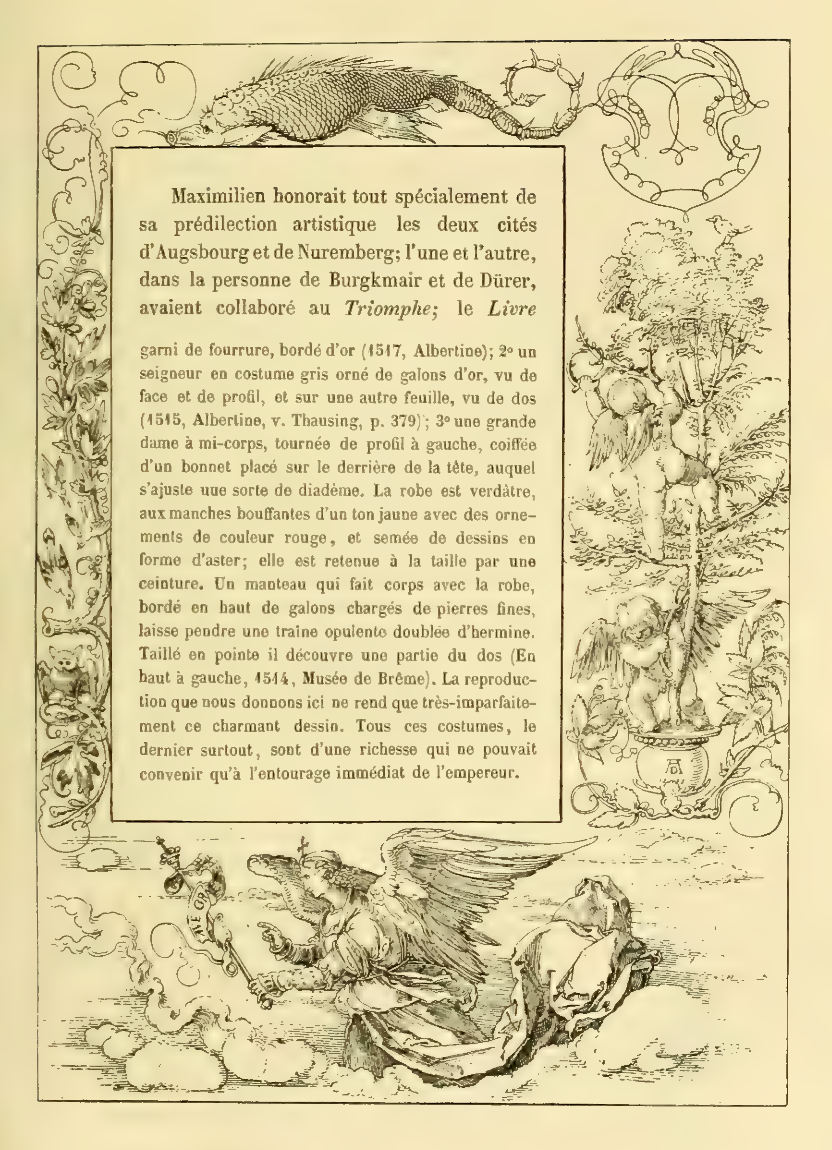
1. La Collection Ambras conserve des copies de ces quatre trophées.



leurs chevaux, ont bien l'attitude qui convient à un cortége impérial.

On ne sait si cette série de dessins était destinée au *Triomphe*. Remarquons seulement qu'elle porte la date de 1518, et qu'elle put être exécutée pendant le séjour que Dürer fit à Augsbourg, au moment où Maximilien s'y trouvait et où Burgkmair poursuivait l'exécution du travail commandé par ce prince. Notre maître entretint alors des relations suivies avec le grand artiste d'Augsbourg, son ami. Celui-ci même se servit du *Maximilien à cheval* de 1510 dont nous avons parlé plus haut, et le reproduisit tel que nous le voyons dans la gravure (B. 32). Notons que ce bois, en contre-partie du dessin de Dürer, porte la date significative de 1518[1].

1. A ces travaux pour Maximilien se rattachent plusieurs études pour vêtements de cour : 1° un jeune seigneur galamment costumé, avec un manteau noir



Maximilien honorait tout spécialement de sa prédilection artistique les deux cités d'Augsbourg et de Nuremberg; l'une et l'autre, dans la personne de Burgkmair et de Dürer, avaient collaboré au *Triomphe;* le *Livre*

garni de fourrure, bordé d'or (1517, Albertine); 2° un seigneur en costume gris orné de galons d'or, vu de face et de profil, et sur une autre feuille, vu de dos (1515, Albertine, v. Thausing, p. 379); 3° une grande dame à mi-corps, tournée de profil à gauche, coiffée d'un bonnet placé sur le derrière de la tête, auquel s'ajuste une sorte de diadème. La robe est verdâtre, aux manches bouffantes d'un ton jaune avec des ornements de couleur rouge, et semée de dessins en forme d'aster; elle est retenue à la taille par une ceinture. Un manteau qui fait corps avec la robe, bordé en haut de galons chargés de pierres fines, laisse pendre une traîne opulente doublée d'hermine. Taillé en pointe il découvre une partie du dos (En haut à gauche, 1514, Musée de Brême). La reproduction que nous donnons ici ne rend que très-imparfaitement ce charmant dessin. Tous ces costumes, le dernier surtout, sont d'une richesse qui ne pouvait convenir qu'à l'entourage immédiat de l'empereur.

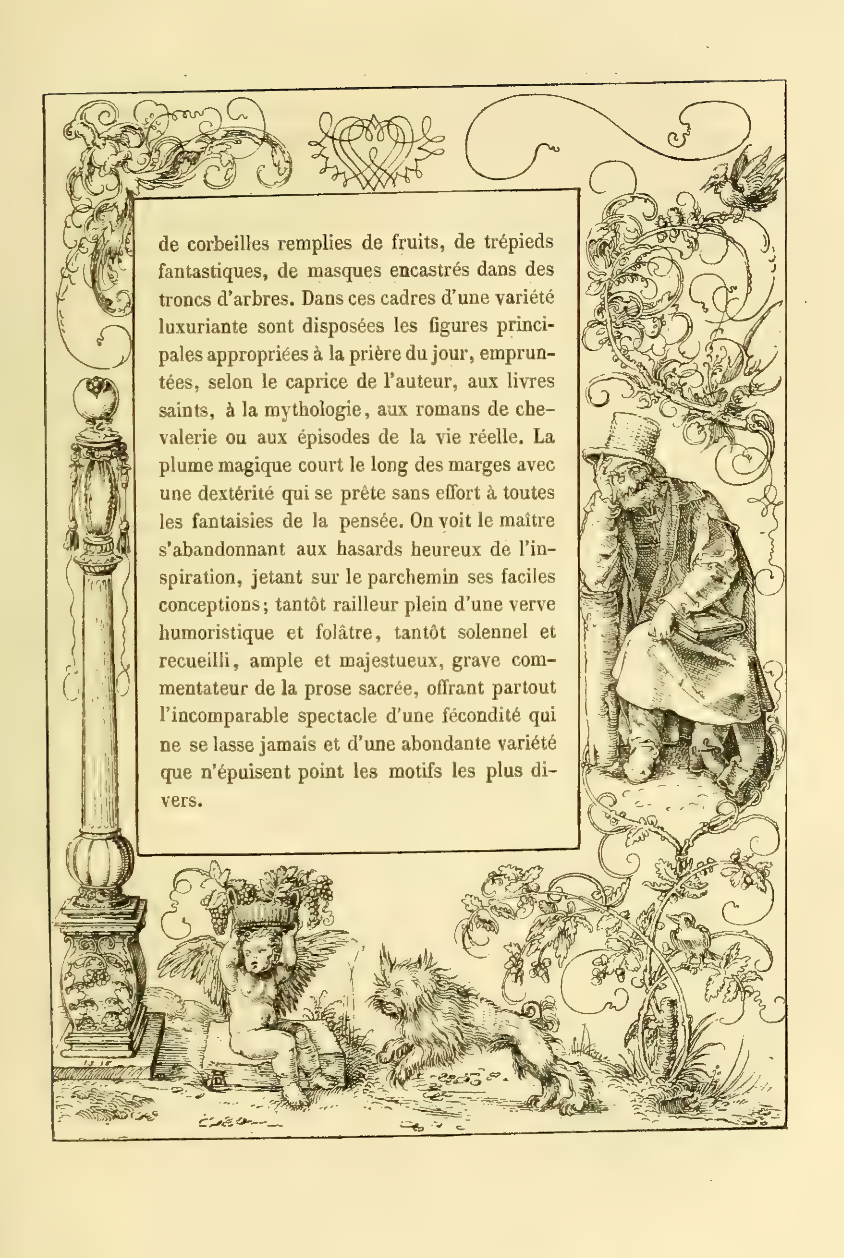
d'Heures de Maximilien les réunit encore. Dürer illustre les marges d'un volume sorti des presses d'un imprimeur augsbourgeois. Ce chef-d'œuvre typographique fut achevé en 1514, comme le prouve la note qu'on lit à la fin d'un exemplaire conservé à Vienne : « Joannes Schonsperger Civis Augustanus imprimebat anno salutis MDXIIII, III Kalendas januarii [1]. » On en envoya aussitôt un exemplaire à Dürer qui dut se mettre à l'œuvre très-promptement : quarante-cinq feuillets sont ornés des dessins de notre maître ; ils portent le monogramme et la date 1515, apocryphes tous les deux, mais qui cependant semblent indiquer l'époque exacte du travail. Les huit derniers feuillets, quoique signés du dragon de Lucas Kranach, ne sont pas de lui, mais d'un élève inconnu de Dürer.

Les dessins à la plume, à l'encre verte, rouge ou violette, se répandent autour des marges du texte imprimé [2]. Les sujets correspondant aux prières sont tirés des Psaumes, de l'Évangile, des hymnes de l'Église ou des vies des saints. Nulle part la souple variété du génie de Dürer ne se montre avec une plus incroyable profusion. Rien de plus capricieux, rien de plus spirituel, rien de plus léger que les mille enroulements qui serpentent autour des versets sacrés : ici des branchages de vigne, d'un sentiment gothique, s'enlacent en un fouillis de sarments, de grappes et de feuilles, terminé presque toujours par une sorte d'arabesque [3] très-ouvragée formant cul-de-lampe au bas de la page et prenant les apparences d'un mascaron, prolongé parfois par de capricieux tortillons; là des animaux de toute espèce : souris, lapins, chiens, renards, ânes, chameaux, singes, aigles, pélicans, dans les attitudes les plus diverses et les plus étranges ; ailleurs des colonnes de style antique ou un pêle-mêle d'instruments de musique, de vases aux mille formes,

1. On en a trois exemplaires : l'un, à la bibliothèque de Munich, incomplet; l'autre, à la bibliothèque impériale de Vienne, complet, provenant de la collection Fugger, et portant sur la couverture, E. F. et MDLVII ; le troisième, au British Museum (V. Thausing, 379). C'est le premier de ces exemplaires qui est orné des dessins de Dürer. C'est un trésor sans prix.

2. Nous en donnons ici plusieurs beaux spécimens.

3. Une arabesque conçue dans le même esprit se trouve dans un dessin à la plume de 1512, conservé au musée d'Oxford (n° 37), représentant deux enfants du sexe féminin, attachés l'un à l'autre comme la fameuse Millie-Christine, vus de dos et de face; au bas cette légende écrite par Dürer en allemand : « Item, lorsqu'on compta après la naissance du Christ l'an 1521, un enfant tel qu'on le voit dans le dessin ci-dessus, est né en Bavière sur la terre du seigneur de Werdenberg, dans un village nommé Ertingen, près de Ridtingen, le 20e jour du mois des foins et elles *(sic)* furent baptisées : on appela l'une *Elsbet,* l'autre *Margerett.* » Ce phénomène dont Dürer dresse l'acte de naissance avec tant de minutie est dessiné par lui au milieu d'un cadre formé d'un enroulement tout à fait analogue à ceux du *Livre d'Heures.*



de corbeilles remplies de fruits, de trépieds fantastiques, de masques encastrés dans des troncs d'arbres. Dans ces cadres d'une variété luxuriante sont disposées les figures principales appropriées à la prière du jour, empruntées, selon le caprice de l'auteur, aux livres saints, à la mythologie, aux romans de chevalerie ou aux épisodes de la vie réelle. La plume magique court le long des marges avec une dextérité qui se prête sans effort à toutes les fantaisies de la pensée. On voit le maître s'abandonnant aux hasards heureux de l'inspiration, jetant sur le parchemin ses faciles conceptions; tantôt railleur plein d'une verve humoristique et folâtre, tantôt solennel et recueilli, ample et majestueux, grave commentateur de la prose sacrée, offrant partout l'incomparable spectacle d'une fécondité qui ne se lasse jamais et d'une abondante variété que n'épuisent point les motifs les plus divers.

Dürer traite le texte avec une entière indépendance sans s'astreindre à un commentaire littéral, mêlant le sérieux au plaisant, le profane au sacré, la gravité religieuse à la bouffonnerie satirique. Ces libertés, assez étranges en un livre de prières, sont cependant dans le goût de l'époque; soit que la piété des premières années du XVIe siècle ne s'offensât pas de ces hardiesses, soit que l'esprit de libre censure, qui va triompher avec la Réforme, se fît déjà sentir dans les œuvres de la littérature et de l'art, ce mélange de dévotion croyante et de raillerie sceptique n'est pas rare à cette époque, et on le rencontre presque à toutes les pages du *Livre d'Heures de Maximilien.*

Dürer veut-il commenter le psaume *Contra potentes* (p. 26), il représente le démon, symbole de la fausse grandeur, chassé du paradis par l'archange saint Michel, tandis que le Christ, image de la grandeur véritable, plane au-dessus dans sa calme omnipotence. Au bas de la page, la fragilité de la puissance terrestre est figurée par un empereur couronné, assis dans un char traîné par un bouc que guide un *putto* chevauchant sur un *dada.* Rappelle-t-il l'homme au sentiment de ses misères (*Propriæ suæ fragilitatis cum gratiarum actione in Deum cognitio,* p. 9), il nous montre un médecin malade examinant sa propre urine avec une inquiète attention. « *Ne nos inducas in tentationem* » (page 34), dit l'oraison dominicale; et, à ce propos, l'irrévérencieux commentateur dessine un guerrier debout sur des branchages, regardant de côté un oiseau chantant à plein gosier et, plus bas, un renard jouant de la flûte et attirant par ses mélodies de crédules volailles. S'agit-il de célébrer la toute-puissance divine (*Cantate Domino canticum novum; psallite Domine in cythara et voce psalmi, in tubis ductilibus et voce tubæ corneæ,* page 49), Dürer rassemble un orchestre villageois, composé d'étranges virtuoses, l'un battant du tambour, les autres soufflant de toutes leurs forces dans de bruyants cornets.

A côté de ces fantaisies libres et railleuses, le *Livre d'Heures* contient des figures de saints et de héros qui comptent parmi les plus nobles et les plus élevées qu'ait conçues notre maître. Tels sont saint Sébastien percé de flèches (page 8); saint Jean écrivant l'Évangile (page 17); la Trinité (page 21); saint Maximilien, patron de l'empereur glorifié, tenant la crosse et l'épée, et portant la couronne impériale (p. 25); Hercule combattant les Harpies (page 39); Marie en prière, couronnée par un ange, charmante de grâce et de naïveté (*Precibus et meritis beatissimæ virginis Mariæ,* page 50); enfin, un séraphin aux larges ailes, agenouillé sur des nuages, dans l'extase d'une fervente prière (*Deus in adjutorium meum intende,* page 54).

Ailleurs, Dürer interprète les conseils que donne le psalmiste pour les circonstances difficiles de la vie : un séraphin lit patiemment des psaumes pendant qu'à ses pieds des hallebardiers se livrent une furieuse bataille (*Quando bellum ad cundum est, duo psalmi dicendi*, p. 28); ou bien un chevalier dégaîne contre la Mort, qui tient le sablier à la main (*Quicumque hanc orationem devote dixerit, eadem oratio in agone mortis*



DAME EN COSTUME D'HONNEUR.

(Musée de Brême.)

suæ sibi in memoriam veniet et adjumentum et consolationem præstabit, page 12).

Le *Livre d'Heures* est une œuvre *sui generis*, un témoignage étonnant de la merveilleuse facilité de Dürer[1]. Il porte sa date en lui-même : la Renaissance italienne s'y marie avec le gothique allemand, l'art nouveau,

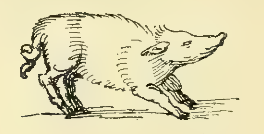
1. Au Musée de Pesth, deux feuillets remplis de dessins tout à fait semblables (v. Thausing, p. 382). Au British Museum, une charmante esquisse à la plume : deux enfants tenant des enroulements de plantes, à l'encre violette comme bon nombre des illustrations du *Livre d'Heures*.

tout brillant de fraîcheur et de jeunesse, avec les restes de l'art ancien qui dit son dernier mot avant de s'éteindre. Cette alliance un peu hybride ne gêne point le maître : les branchages gothiques encadrent naturellement et sans disparate les créations d'un style plus moderne, et l'harmonie dans le contraste donne une saveur toute particulière à une œuvre *composite*. Quelque spontanée que soit cette manifestation unique du génie de Dürer, elle trahit certains souvenirs de compositions antérieures : ainsi on y revoit, non sans quelques changements nécessaires, les oiseaux du lac Stymphale de 1500, la figure de saint Georges (B, 53), les deux anges du *Samson* de 1510, enfonçant dans un socle une colonne qu'ils soutiennent de leurs petits bras, la *Trinité* de 1511, le *Char triomphal de Maximilien*, enfin le *Chameau* du British Müseum.

Il semblerait que ces travaux officiels eussent dû assurer à Dürer une situation pécuniaire absolument indépendante, mais toutes les promesses de l'empereur Maximilien ne furent pas très-fidèlement tenues, et, après la mort de celui-ci, notre maître va en réclamer l'exécution totale auprès de Charles-Quint, qui se trouvait alors dans les Flandres. Ce fut une des causes principales du voyage dans les Pays-Bas où un si brillant accueil attendait le grand citoyen de Nuremberg.

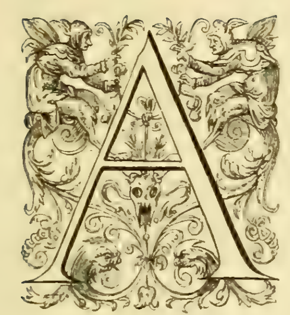
CHARLES ÉPHRUSSI.

(La suite prochainement.)



ALFRED STEVENS[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)



LFRED STEVENS n'expose plus aux Salons; nous l'avons regretté plus d'une fois. L'art de ce vaillant homme n'est pas de ceux qui peuvent se passer du grand jour; il est un enseignement. Stevens est un peu de la famille de Velasquez, de Van Dyck, de Delacroix, de Millet, de Rousseau; comme eux, il est préoccupé prodigieusement de son exécution : il a l'amour des belles pâtes et des belles couleurs et, dans chaque coup de son pinceau, il frappe son empreinte, comme dans une médaille. La bonne peinture est le résultat d'un organisme sensible; les nerfs communiquent à la touche une vibration; l'œil, la main, le cerveau sont également tendus pour l'élaboration mystérieuse des tons, et chez les maîtres il y a un tableau dans un centimètre carré : c'est que partout l'effort recommence, que la moindre touche est une opération de l'esprit et qu'une œuvre d'art se cisèle morceau par morceau, facettes par facettes, comme un bijou auquel concourent l'or et les pierreries.

Combien peu comprennent le sens profond du tableau ! Une même vie en anime toutes les parties; il semble qu'à l'exemple du corps humain, un sang artériel y circule et porte partout la pensée et le mouvement. Le tableau est fait dès la première touche que le peintre pose sur la toile; je veux dire qu'une âme commune présidant à toutes ses parties, la vie existe dès le commencement. La vie n'est pas plus ou moins : elle est. De même il n'y a pas de degrés dans le tableau. Le peintre est l'esclave du premier ton posé; celui-ci servira de clef à toute la gamme. Ces choses sont surtout sensibles chez le maître qui nous

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, T. XVII. p. 161.

occupe. Il n'y a pas une de ses toiles qui ne soit tableau en sortant de son cerveau; elles ont la construction logique qui établit la parfaite domination de l'esprit; rien n'est laissé au hasard; on sent que l'artiste commande souverainement à sa pensée.

Une lumière sereine infuse à son coloris une blondeur douce : c'est la tranquillité du jour naturel se posant sur une peinture saine et simple. La santé est, en effet, la grande magie d'Alfred Stevens; une main robuste dirige son pinceau et lui donne la vigueur d'un pilon frappant les pâtes. Le champ de ses toiles est couvert dans toute son étendue par une couleur fraîche, solide, abondante; et ce bel aspect réveille dans l'esprit le souvenir de tout ce qui est bon et généreux dans la nature.

Le tableau [1] dont nous avons donné l'eau-forte n'est ni le meilleur ni le plus complet; il a simplement été choisi comme une page forte et claire, parmi tant d'autres où ce bel art naturel prodigue sans effort sa magie. Une femme rentre du bal, brisée, ayant sur les épaules le faix d'une trahison, et lourdement s'abat sur un fauteuil. Une confidente pose devant elle sa silhouette indifférente, et tout à coup les larmes coulent; la chaleur de ces mains tièdes que la dame tient dans les siennes a amolli son cœur farouche. La chambre est pleine d'une douleur navrée. Une lampe éclaire les deux amies d'une demi-transparence dorée où la chair mate prend un reflet tranquille, et qui assoupit l'éclat turbulent des parures. L'eau-forte est surtout bonne à consulter pour l'effet qu'elle indique par un mystère discret de lueurs noyées. Toute l'action est, en effet, dans la silhouette générale qui s'effare et succombe du côté de la douleur et s'allonge immobile du côté de l'indifférence. Ainsi la plastique participe elle-même du caractère du sujet, et c'est là un des grands secrets d'Alfred Stevens.

Stevens procède par couches, et ces superpositions donnent à la couleur sa consistance finale; une surface émaillée est le résultat de ce patient labeur, que ne précipite aucune fièvre et qui lentement, par une méthode impeccable, rapproche l'artiste de son idéal. Avec quel art admirable il édifie ses fonds! C'est qu'il sait bien que le fond est la portée sur laquelle s'écrit le chant, et qu'un lien impérieux unit la figure à l'atmosphère qui l'enveloppe. Aussi ses fonds sont-ils comme l'accompagnement spirituel des sujets qu'il traite; ils répètent ceux-ci à leur manière, avec de l'air et de la lumière, tantôt légers comme les gaz et les brumes, tantôt profonds comme la nuit ou enflammés comme un

1. Collection Stewart. Peint en 1875.

air saturé de salpêtre; et cette harmonie achève de donner à l'œuvre sa parfaite unité.

Nous avons suivi le mieux que nous avons pu, à travers les salons de peinture, la filiation des œuvres du peintre; mais sa veine féconde ne



FAC-SIMILE D'UNE ÉTUDE AU CRAYON, PAR ALFRED STEVENS.

s'est pas arrêtée là; il faudrait dire l'épanouissement constant de cette intelligence. Il n'est pas de jour perdu pour ce grand travailleur, pas de jour qu'il n'ajoute à son œuvre, pas de jour que sa main ne jette l'âme et la vie sur un tableau nouveau. Une activité calme, qui jamais ne se

lasse, est l'atmosphère de son atelier; ce qui sort de son pinceau, même à l'état d'esquisse, a déjà la force et la maturité; j'en ai vu beaucoup de ces morceaux que l'avidité des amateurs arrachait de ses mains, tout chauds de sa pensée, mais inachevés ou plutôt interrompus. Eh bien, je comprends qu'ils suffisent au bonheur : ce n'est pas l'ébauche, c'est déjà le tableau; tout un monde y tressaille : il n'a manqué qu'un dernier rayon de soleil pour l'incarnation définitive.

Joie vraiment humaine de voir ruisseler l'or sur son œuvre ! C'est ainsi que l'artiste peut juger de sa force; l'or devient alors un métal sacré et comme le symbole de la gloire, frappé à l'effigie de la vie. En Angleterre, en France, en Allemagne, en Russie, en Belgique, toutes les collections importantes comptent des Stevens; une considération universelle s'attache à ses ouvrages; et il offre l'exemple rare d'un peintre au comble de la renommée, reconnu par ses pairs. Du moins la hâte et la fièvre n'ont jamais gâté ses productions, même les moins achevées : s'il a eu tort quelquefois de céder aux sollicitations des amateurs pressés, aucune de ses toiles n'est une mauvaise action et ses ébauches mêmes sont encore des joyaux.

Arthur Stevens a écrit de lui, dans son *Salon de 1863*, ces lignes véridiques : « Il comprend que l'originalité ne réside pas dans une farce, une bizarrerie, un sujet de vingt figures, mais dans l'expression d'un sentiment humain et vrai... Il sait que la forme doit exprimer le mouvement de l'âme bien plus que les grimaces d'une figure. » Stevens a eu constamment, en effet, l'horreur de la mise en scène, du remplissage, des défilés nombreux; un personnage remplit presque seul son théâtre ; c'est la femme ; mais il n'en est pas de plus ondoyant sous le ciel, ni qui tienne par plus de liens à la destinée des hommes. Elle est comme le cœur de l'humanité, plongeant partout ses fibres profondes, à la fois griffes par la haine et guirlandes par l'amour.

Il l'a exprimée sous tous ses aspects, il l'a suivie à travers toutes ses métamorphoses, il l'a peinte dans la fange et la splendeur; jamais il ne l'a calomniée. C'est par elle que nous entrons nous-mêmes dans son œuvre; la postérité n'aura pas de peine à dire quels hommes nous étions, devant ces êtres maladifs et nerveux, notre plaie et notre amour.

Un monde de choses exquises l'accompagne ; comme le soleil attire les fleurs du sein de la terre, son sourire a fait naître autour d'elle des joyaux, des parures, des étoffes, tout un épanouissement de riens merveilleux écussonnés à son coin. Et tantôt son rêve demande à la Chine, au Japon, aux pays lointains de la Chimère, les futilités éblouissantes de ses boudoirs et de ses salons ; tantôt elle impose aux ouvriers de l'Occi-



LA VEUVE, PAR ALFRED STEVENS.

(Projet d'illustration pour les *Fables de La Fontaine*)

dent la tâche de contourner en formes rares l'or et les métaux, pour servir d'accompagnement à sa beauté. Elle est la fée d'un paradis qui toujours change, mouvant kaléidoscope qui prend les couleurs du temps et dont les combinaisons la laissent lassée, en quête de caprices sans cesse nouveaux. A ce point de vue, elle exerce une domination sur l'art. Roulé dans les plis de ses robes, il suit ses fantaisies, à moins qu'un grand peintre ou qu'un grand poëte n'éveille lui-même en ce mobile esprit de la femme la curiosité et la passion de son propre rêve. C'est ce que firent les tableaux de Stevens. Épris du Japon, il le peignit dans sa réalité symbolique, et tout aussitôt le goût du bibelot japonais fit sortir de leurs retraites tout un peuple de dieux jusqu'alors sommeillants. On se souvient de ses comédies et de ses drames de Parisiennes où des silhouettes étranges, vampires et chimères, estampées en or sur la laque des paravents, semblent les muets confidents des cœurs : cela était bizarre et charmant, comme une bamboula chantée par des lèvres roses dans un salon. Le maître exprimait par là cette spiritualité des choses matérielles auxquelles nous laissons quelque chose de notre âme et de notre cerveau.

Alors que la plupart des œuvres de ce temps seront muettes sur nous-mêmes, l'art d'Alfred Stevens dira notre esprit en rupture de ban, voguant sur les flots incertains à la poursuite d'un idéal. Partout, en effet, chez lui, vous sentirez le coup de pouce de l'artiste humain; il raconte son temps en moraliste et en historien. Entrez dans un musée contemporain; il vous semble que les peintres que vous y voyez sont déjà des ancêtres; insensibles au monde qui les entoure, ils ont l'air de ne pas nous reconnaître. Et que diront-ils ceux-là, à l'avenir qui les scrutera de ses yeux curieux? Peu de chose, car ils n'auront pas été émus par le spectacle de leur temps, le seul qui soit digne d'intéresser le penseur.

Il faudrait s'étendre, dans une étude plus complète que celle-ci, sur le don d'être toujours présent à son travail, qui est particulier à notre peintre. Il réalise le type de l'artiste dominateur, marquant sa création d'une empreinte profonde et que rien ne détourne de son sillon. Dès qu'il s'est affranchi de l'école, il est déjà ce qu'on le voit aujourd'hui; il se développera bien, mais en lui-même et sans franchir la clôture du voisin.

Son art est en accord direct avec l'esprit moderne; il a la concision, la netteté du livre; il enseigne; il avertit; il est l'idéalité greffée sur la réalité; il est surtout la vie. Aussi l'influence de cet art est-elle considérable sur notre temps : vous la reconnaîtrez dans le roman, au



théâtre, jusque chez les penseurs les plus personnels. C'est qu'il n'est rien de subjuguant comme la vérité et qu'elle s'impose avec un ascendant irrésistible.

Alfred Stevens est un cerveau mâle : ses femmes, toutes parées de



CROQUIS A LA PLUME, PAR ALFRED STEVENS

grâce qu'elles soient, se ressentent de leur origine. Elles sont fines avec solidité, féminines avec virilité; ses mains robustes, en les sculptant, ont laissé à leurs contours un peu de la force qui les anime; instinctivement il les modèle sur sa santé. Vous avez reconnu à ces traits l'image

de l'homme. Alfred Stevens a les épaules larges, le torse massif, l'allure d'un colonel de cavalerie; mais la tête, avec ses bistres chauds qui semblent s'allumer au brun jaspé de l'œil, son front plissé, sa bouche énergique et fine, souvent souriante, révèlent bien le peintre de la vie moderne, à la fois homme d'action et de contemplation, ayant vécu son art. La tête est forte et bien plantée dans le cou : tout le corps se meut avec aisance et souplesse. Quant aux mains, outils merveilleux de son travail, elles sont larges, élégantes, sensibles, et se posent dans la vôtre avec une pesanteur douce et une sorte de bonhomie caressante, où l'on sent frémir leur magnétisme. L'homme, en un mot, est bien tel que le fait présumer son art et, ce qui rend le rapprochement plus complet encore, c'est le cadre où il se meut, je veux parler de ce coquet petit hôtel de la rue des Martyrs, avec son jardin noyé dans les verdures, ses appartements étouffés dans les tentures et les tapis, ses traînées de pas féminins par les escaliers, ses échappées sur le *mundus muliebris.* Potiches, meubles rares, étagères encombrées de japons et de chines, rien ne manque pour en faire la maison type de l'artiste contemporain[1].

CAMILLE LEMONNIER.

1. *Errata.* — Nous avons écrit, page 168, ligne 28 (liv. de février) : « médaille d'honneur » ; c'est « première médaille » qu il faut lire. — Page 164, ligne 36, au lieu de « première médaille », lire « la première des troisièmes médailles ». — Page 174, ligne 3, au lieu de « commandeur », lire « officier ».



LES PEINTRES-GRAVEURS EN 1878

ALBUMS-CADART



NOTRE collaborateur, M. Camille Lemonnier, entretenait dernièrement les lecteurs de la *Chronique* des mésaventures imméritées qui viennent de mettre un terme à l'existence de la Société des Aqua-Fortistes belges. Leurs intéressantes publications d'eaux-fortes n'ont pas réussi, malgré de hauts patronages, à surmonter l'indifférence du public : à peine créées, elles n'étaient déjà plus. C'est là un fait regrettable, mais nous ne doutons pas que les hommes de talent qui avaient attaché leurs noms à cette entreprise prennent bientôt leur revanche.

Les publications françaises, dont nos voisins s'étaient particulièrement inspirés en créant leurs albums et leurs cahiers d'eaux-fortes, ont par devers elles de nombreuses années d'existence : nous en rapporterons l'honneur autant au public qui leur tient moins rigueur qu'au dévouement désintéressé, à la constance des artistes et de la maison qui a su les grouper autour d'une œuvre utile et charmante.

Fondée, en 1863, par la maison Cadart, la Société des aqua-fortistes a cessé d'exister en 1867, à l'état de société, mais sans qu'il y eût pour cela d'interruption dans la publication des eaux-fortes. L'*Illustration nouvelle,* créée à cette époque, recueillait dans des livraisons mensuelles composées chacune de quatre gravures, les productions des peintres-

graveurs et des amateurs distingués. Bientôt en 1874, M. Cadart entreprenait une collection d'un ordre plus élevé dans la hiérarchie de l'art : tous les ans il réunissait, sous le titre de *l'Eau-forte en 187..*, trente des eaux-fortes les plus remarquables qu'il avait pu obtenir dans l'année, et en composait un album, avec frontispice, accompagné d'une préface où un critique d'art distingué était appelé à disserter sur l'histoire, les mérites ou les procédés de l'eau-forte. L'an dernier, par exemple, M. Ernest Chesneau y abordait la philosophie de l'art ; dans l'album de 1878, M. Ph. Burty, laissant de côté les considérations générales, nous donne une intéressante dissertation sur ce thème : « Qu'est-ce que c'est que la gravure? »

Il serait téméraire, aujourd'hui, et non moins superflu, de venir plaider la cause de l'eau-forte : Théophile Gautier, Charles Blanc, Bürger — pour ne citer que les maîtres — ont épuisé le sujet. Dans une revue comme celle-ci, on risquerait fort, du reste, de prêcher des convertis de vieille date. N'y a-t-il pas bientôt vingt ans que la *Gazette* s'ingénie, tous les mois, à présenter mieux que des raisonnements : des exemples? Les quelques 600 planches publiées par elle jusqu'à ce jour attestent avec une autorité sans égale l'utilité de l'eau-forte et, nous pouvons le dire sans vanité, ses droits à être rangée parmi les plus précieux engins de l'art.

M. Cadart poursuit un but sensiblement différent du nôtre, aussi n'éprouvons-nous aucun sentiment d'humeur à le voir s'acheminer vers le succès. Dans la *Gazette*, l'eau-forte ne saurait avoir les coudées franches, comme elle les a chez notre confrère : elle est, dans la plupart des cas, subordonnée à une autre œuvre d'art qui la prime puisqu'elle reçoit la mission d'en fournir une copie fidèle. C'est affaire à des artistes d'un mérite transcendant, comme Jacquemart, Gaillard ou Flameng, d'élever la copie au rang de l'original et, parfois même, de le surpasser; il n'en est pas moins vrai que, chez nous, l'aqua-fortiste n'est qu'un traducteur.

Dans les publications de M. Cadart, au contraire, à de très-rares exceptions près, l'art du graveur est tenu pour secondaire et l'on n'admet que les œuvres originales. Ce qu'il aime à recueillir, ce sont les ébauches, les croquis, les fantaisies, les pensées des artistes. Peu lui importe que la forme en soit plus ou moins châtiée, c'est à l'idée qu'il tient; il la recherche à *l'état naissant*, comme dirait un chimiste, dans le simple appareil d'une idée qu'on arrache au sommeil de l'imagination. L'intelligent éditeur n'est pas sans savoir que l'art des formules brèves et expressives n'est pas à la portée de tout le monde : ceux-là seuls peu-

vent renfermer en quelques mots la substance d'une pensée qui ont longuement étudié la portée de chaque mot, de chaque trait, puisqu'il s'agit du dessin ; aussi le voyons-nous se mettre en quête des orateurs les plus autorisés en pareille matière; il s'adresse aux peintres et les adjure de lui venir en aide. « Ces essais, ces études, leur dit-il, que vous confiez au papier et qui vont s'enfouir dans vos cartons, que ne les confiez-vous au cuivre? Il vous les rendra avec usure et en toute fidélité : la pointe n'est pas plus rebelle que le crayon, elle suivra docilement votre pensée. Cette feuille volante où vous inscrivez le premier jet de votre imagination, le meilleur souvent, mille chances de destruction la guettent au passage; dessinez sur cuivre : l'impression préservera votre œuvre de toute atteinte et elle servira votre réputation en portant votre nom sur les ailes de la publicité. »

Les peintres ont longtemps fait la sourde oreille, mais le moment semble passé des hésitations : ils comprennent enfin que les avantages du procédé sont incomparablement supérieurs à ses incommodités. On devient plus facilement aqua-fortiste que lithographe ou dessinateur sur bois, par la simple raison que le métier n'a pas d'exigences spéciales ou que, du moins, il est loisible de n'en tenir aucun compte, quand on n'affiche aucune prétention de graveur sur cuivre. Le peintre peut dessiner sur métal en toute confiance : il apprendra vite ce qu'il doit connaître des secrets de la morsure; quant aux *ficelles* du métier, il importe au contraire qu'il les ignore le plus longtemps possible; son dessin y gagnera cette saveur que donnent la franchise et la spontanéité du travail.

L'*Illustration nouvelle* ne nous retiendra pas longtemps : c'est une sorte d'antichambre à traverser pour atteindre l'*Album* annuel. Les amateurs y découvriront cependant, sans peine, quelques œuvres intéressantes, comme on peut s'y attendre des noms des artistes : MM. Appian, Queyroy, Lalauze, Beauverie, Chauvel, Feyen-Perrin, de Vuillefroy, H. Vion, Héreau, Barillot, Casanova, Van Marcke et L. Lemaire, que nous relevons dans les livraisons des deux dernières années. Nous les retrouverons, du reste, pour la plupart, dans les albums de 1877-1878, avec des estampes qui donnent une plus haute expression de leur talent. Il en est pourtant quelques-unes qui méritent une mention spéciale, par exemple : — le *Canal Saint-Martin à Pont-Sainte-Maixence* (Oise), belle planche estompée, veloutée, profonde néanmoins et aérée comme la nature. M. Maxime Lalanne y a prodigué tous ces secrets de l'eau-forte qu'il connaît si bien et qu'il ne craint pas d'apprendre aux autres : nous savons, en effet, qu'il prépare une seconde édition de son intéressant *Traité de la gravure à l'eau-forte*. — *La Lune de miel* de M. Montbard,

fantaisie décorative un peu creuse d'exécution, mais imaginée avec un vif sentiment pittoresque. — Un robuste croquis de *Femmes au Cabestan*, par M. Butin. — *Windsor-Castle* de M. A. Ballin qui, par la fermeté et l'aisance du dessin, nous a rappelé les planches de M. Evershed. — La *Plage d'Houlgate*, de M. H. de Gourcy, toute vibrante de lumière et de chaleur, avec des imperfections nombreuses. — Les *Fleurs* de M. Trouilleux, un peu sèches, mais disposées avec goût; d'excellents modèles pour l'enseignement. — Enfin, l'honneur de cette collection, le *Clair de lune à Valmondois*, de Daubigny, que nous publions.

Cette eau-forte a été dessinée deux mois avant la mort de l'artiste. Daubigny se proposait d'y faire quelques retouches : il voulait brunir, c'est-à-dire atténuer la gerbe de blé et les massifs de verdure qui bordent l'horizon; la mort ne lui en a pas laissé le temps. Telle qu'elle est, cette estampe sera recueillie pieusement par les collectionneurs, et nous sommes particulièrement heureux de la publier dans cette revue qui contenait déjà les plus remarquables spécimens du talent de graveur de Daubigny. Depuis Claude Lorrain, aucun peintre n'a certainement traité le paysage à l'eau-forte avec la puissance, l'intensité et la justesse d'effet que l'on admire dans les planches du vaillant artiste qui vient de disparaître.

L'*Illustration nouvelle* contient, en somme, de fort bonnes choses; le malheur est que l'éditeur ne puisse pas en évincer impitoyablement certaines productions inférieures où l'incapacité est trop apparente, soit qu'elle s'accuse naïvement, soit qu'elle affiche des prétentions révolutionnaires. Si complaisante que soit l'eau-forte, il y a des limites à sa bonne volonté. D'aucuns voudraient la faire parler à trop peu de frais, mais le résultat ne répond pas à leurs *intentions :* l'honnête cuivre se refuse à rendre ce qu'on ne lui a pas donné; il colore toutes choses, et fait volontiers un sort aux plus infimes, à des taches, à des salissures, mais il ne se charge pas de leur donner une forme.

L'*Album* annuel de M. Cadart est d'une tenue irréprochable, et presque toutes les planches offrent un réel intérêt; nous y retrouvons la plupart des peintres-graveurs qui collaborent à l'*Illustration nouvelle* et quelques noms nouveaux, bien faits pour piquer la curiosité, ceux de MM. Laurens et Ribot, par exemple. La fantaisie pure y est représentée avec intensité, mais non sans talent, par le dessinateur des frontispices, M. Chifflart, artiste agité par les échos du romantisme et tourmenté de visions ossianiques. Les en-têtes des sommaires sont spirituellement gravés par M. Henry Somm.

S'il fallait faire un choix parmi les soixante estampes qui composent



les derniers albums, nous en retiendrions un bon tiers soit comme des œuvres parfaites au point de vue des procédés de l'eau-forte, soit pour leur valeur purement plastique. Il est impossible d'avoir la main plus heureuse que M. Félix Buhot dans une *Matinée d'hiver au quai de l'Hôtel-Dieu*; la morsure a répondu à toutes ses aspirations; il vente et il pleut dans cette eau-forte; facilement on prendrait un rhume à s'y attarder. Les *Marines* de MM. Ballin et Appian; le *Vase de fleurs* de M. Louis Lemaire; l'*Orage* de M. Chauvel; le *Bateau-Lavoir* de M. Beauverie; les *Vieux Chênes* de M. Martial, sont des morceaux accomplis. Il n'est plus nécessaire aujourd'hui de chercher à établir la supériorité de l'eau-forte sur tous les autres modes de gravure, sans quoi ces planches nous fourniraient d'irrésistibles arguments : quand on est maître à ce point du procédé, le cuivre est un miroir merveilleux où les moindres accents trouvent leur reflet. Aussi quelle joie pour l'artiste de valeur qui a la bonne inspiration de le choisir pour interprète! Même à la période, si courte, des tâtonnements, de douces surprises lui sont réservées, car si l'acide trahit quelquefois, c'est le plus souvent au bénéfice du dessinateur en transformant ses défaillances en vigueur, son inexpérience en audace.

M. Jean-Paul Laurens, qui nous a fait l'honneur de débuter, chez nous, dans l'art de l'eau-forte, compte aujourd'hui parmi les plus remarquables peintres-graveurs. Des deux planches qu'il a faites pour M. Cadart, l'une nous a frappé plus particulièrement; c'est une tête d'étude d'après une vieille femme de la campagne, *Victoire Tranchart*; croquis d'après une morte, croyons-nous; le sommeil dans lequel elle est plongée donne cette impression. Quoi qu'il en soit, l'aspect est saisissant et l'on ne saurait trop admirer la simplicité des moyens que l'artiste a mis en œuvre pour atteindre ce but : le dessin, irréprochable dans sa concision, y parle seul et avec une éloquence suprême.

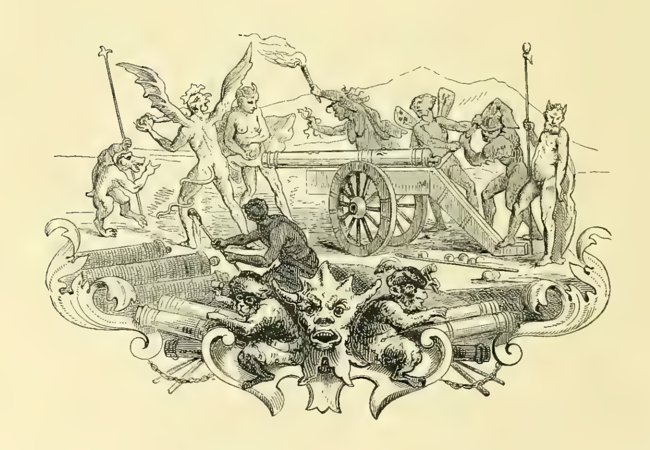
MM. Ribot et Bastien-Lepage ont certainement eu sous les yeux certaines eaux-fortes de Millet, et leur tempérament de peintre les a conduits à l'imitation de ce maître. Dans leurs intéressantes planches de l'*Album*, l'effet est obtenu avec un procédé sommaire où la propreté du travail n'entre pour rien; nous ne leur en ferons pas le reproche, mais nous persistons à croire que quelques délicatesses dans la demi-teinte adoucissant le passage du blanc au noir, ne seraient prises par personne pour des concessions regrettables. Ainsi l'*Orage* de M. de Vuillefroy ne perd rien de sa vigueur ni de son effet dramatique, à être exécuté dans une gamme plus variée.

S'il est imprudent de s'arrêter trop court, comme l'ont fait MM. Ribot

et Bastien–Lepage, il faut bien se garder d'une lassitude prématurée quand on a entrepris d'aller un peu loin; certains travaux en appellent fatalement d'autres. Ces réflexions nous sont inspirées par l'estampe de M. Duez : *Splendeur;* il y a trop de choses ou pas assez. Un reproche de cette nature ne saurait être adressé à MM. Jacquemart, Flameng et Rops, qui figurent si honorablement dans les Albums-Cadart. Leurs croquis sont indiqués avec autant de mesure que d'esprit : il n'y a rien à ajouter, rien à reprendre. Signalons enfin, pour terminer, les essais pleins de promesses de MM. Pelouse, Falguière et Lefebvre, une gracieuse planche de M. Armand Charnay, les *Derniers Beaux Jours,* et celles de MM. Benjamin Constant, R. de los Rios et Casanova, qui rappellent avec bonheur les eaux-fortes d'un maître du genre, de Fortuny.

Nous en avons assez dit, croyons-nous, pour établir qu'il existe actuellement en France une réunion intéressante de peintres-graveurs et qui grandira, pour peu qu'on l'y aide.

ALFRED DE LOSTALOT.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE.)



Le sixième août au matin, j'ai été chez M. Colbert que j'ai trouvé s'en allant à Vincennes pour faire préparer le logis pour la Cour. De là je suis venu chez le Cavalier que j'ai trouvé travaillant. Je suis ensuite allé chez M. l'abbé Bruneau[2] ayant su que M. Colbert devait venir au Louvre; et, de fait, il y est venu ayant Levau avec lui. Il a visité l'appartement nouveau de la Reine-Mère. Il m'a dit qu'il faudrait déménager le Cavalier, mais qu'on le logerait dans le palais Mazarin[3]. Il est ensuite venu voir le Cavalier et a pris, entrant dans la salle, un visage ouvert et riant. Il lui a dit à l'abord qu'il était difficile de s'empêcher de lui rendre visite et au Roi aussi en même temps. Il lui a demandé s'il avait travaillé à cette place. Il a répondu que le signor Mathie y pensait et que tout était nombré et réglé. Il est, après, allé voir l'ouvrage du signor Paul, puis a pris congé les appelant lui et le signor Mathie par leur nom. Quand il a été sorti, l'ayant suivi, il m'a dit qu'il avait oublié de dire au Cavalier qu'il faudrait le déloger et est rentré pour cela.

La difficulté a été pour le buste, savoir s'il serait porté ou non au palais Mazarin; qu'il y avait plus loin pour y venir travailler au Louvre, y restant, qu'aussi la commodité du Roi s'y trouvait. Le Cavalier a dit qu'il serait bien

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 318; t. XVII, p. 71.

2. L'abbé Bruneau, d'abord bibliothécaire du duc d'Orléans, fut nommé en 1664 intendant du cabinet des médailles et antiques du Roi, et périt assassiné dans le Louvre par un voleur, au mois de novembre 1666.

3. Aujourd'hui la Bibliothèque nationale.

aise de ne pas changer de lumière. M. Colbert a réparti qu'il saurait la volonté de Sa Majesté et a dit adieu.

Sur les deux heures, M. Boutard[1] m'est venu voir et m'a dit qu'il y avait du refroidissement pour les dessins du Cavalier, qu'il le savait de bon lieu ; que de la sorte qu'allaient les choses, l'on achèverait le Louvre comme il était commencé; que l'humeur du Roi, où la mélancolie domine, se touchait d'abord de la nouveauté, et puis qu'en lui proposant pour l'occuper d'autres nouveautés, l'on les lui faisait agréer et changer ainsi insensiblement ce qu'il avait résolu auparavant. Je lui ai reparti que j'avais toujours remarqué le contraire de cela dans l'humeur du Roi, et ne pouvais croire qu'on refusât de profiter du travail, de l'expérience et du génie du Cavalier, après la dépense qui s'était faite et se continuait encore, pour continuer à faire des fautes; que M. Colbert était trop habile pour cela. Nous fûmes ensuite chez le Cavalier qui m'a dit que Beaupin lui avait dit qu'il amènerait l'intendant de M. de Mazarin[2] pour voir avec lui le logement qui lui était destiné.

L'abbé Butti est venu en même temps avec M. de Bellinzani[3]; puis sont arrivés deux stucateurs italiens qui ont salué le Cavalier et lui ont dit qu'ils venaient de Vienne. Après, l'on a été au palais Mazarin où il a vu son appartement, qui est celui qu'occupe M. de Mazarin lui-même quand il est ici. Il a visité ensuite un lieu propre pour mettre le buste et a dit qu'il avait considéré que, s'il demeurait au Louvre, il aurait mille peines pour empêcher qu'on n'entrât dans la salle où il travaille, ce qui lui serait d'une trop grande distraction. Il a vu ensuite l'appartement d'en haut et les tableaux qui y sont restés, s'est arrêté à en considérer un de Paul Véronèse. Il a dit que le cardinal...[4] en avait l'original, que celui-ci n'était qu'une copie; que les tableaux de Paul Véronèse étaient estimés par le coloris, mais qu'il n'y avait aucun décore[5] ni costume dans les ouvrages des peintres qui avaient travaillé hors de Rome; que cela se connaissait dans ce tableau qui est une *Nativité*, la Vierge étant sans noblesse et les pasteurs sans décence. Il y a peu d'antiques où il s'est arrêté. La *Poppea* était là que l'on dit que le Roi prenait[6]. M. de Bellinzani se chargea d'écrire à M. Colbert au sujet de faire venir le buste au palais Mazarin.

Le septième, j'ai trouvé le Cavalier avec une défluxion sur la langue qui lui est venue, m'a-t-il dit, de ce qu'une de ses dents se rompit hier, et qu'il en perdit un morceau. Il ne laissait pas de travailler à son buste. Il m'a

1. Dans l'*État de France* de 1665, t. II, p. 263, je trouve un Boutard, auditeur des Comptes.

2. Armand-Charles de La Porte, duc de La Meilleraye, devenu duc de Mazarin par son mariage avec Hortense Mancini, nièce du cardinal.

3. Suivant le *Dictionnaire des bienfaits du Roi*, Bellinzani était employé par Colbert « dans les affaires de commerce ». En effet on le trouve en 1670 inspecteur général des manufactures, et en 1671 directeur de la chambre des assurances à Paris. Voy. *Correspondance de Colbert*, t. II, p. 560 et 640.

4. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.

5. *Décore*, convenance, bienséance, dignité; c'est le mot italien *decoro* que Chantelou a francisé.

6. Le Louvre ne possède ni buste ni statue de Poppée, ou du moins qui porte aujourd'hui ce nom; mais on sait combien d'attributions on a dû changer depuis le XVIIe siècle.

demandé comment l'on appelait le lieu où se retirent les soldats. Je lui ai dit qu'il s'appelait corps de garde. J'ai trouvé le signor Mathie travaillant au dessin de la place de devant le Louvre. Il m'a fait voir que du Louvre il y a 300 palmes, et qu'on peut tirer une grande rue vis à vis la porte du Louvre qui aura 100 palmes de large qui sont plus de 11 toises. Le soir, le Cavalier n'a été qu'aux PP. de l'Oratoire, puis s'en est venu faire ses dépêches pour Rome.

Le huitième, j'ai trouvé le Cavalier travaillant au buste et le signor Mathie dessinant la place du devant du Louvre, qu'il forme oblongue, tirant une rue droit au flanc de l'église Saint-Germain, laquelle, à l'embouchure vers le Louvre, aura 11 toises et demi. J'ai vu ensuite, en m'en revenant, M. de Bartillat, qui m'a dit que M. Colbert avait accordé à M. du Buisson jusques au mois d'octobre pour déménager, quoiqu'il ait eu commandement de déloger dans trois jours et qu'il y ait eu ordre d'abattre le Jeu de paume du Louvre; qu'à l'égard du dessin de Levau, il l'a vu; qu'il laisse le Louvre pour avant-cour, puis en fait un autre en portion de cercle, où par des terrasses l'on pourra aller au logement du Roi en carrosse, à côté duquel logement, aux deux flancs, il y aura deux jardins et un autre vis à vis qui serviraient aussi au palais des Tuileries. Ce même jour, M. le commandeur de Souvré m'a envoyé le plan de la place du Temple où il veut faire bâtir, lequel je donnai le soir au Cavalier.

Le dimanche neuvième, j'ai été au palais Mazarin où le Cavalier a couché. Il n'était pas encore levé à cause de sa fluxion. Lefebvre de Venise[1] y est venu qui m'a conté plusieurs artifices dont il dit que Le Brun se sert pour se donner du crédit et l'ôter aux autres, et qu'il établit une espèce de tyrannie dans la peinture au moyen de la confiance que M. Colbert a en lui qui, au lieu de produire d'habiles gens par l'établissement de l'Académie, ne fera que des ignorants, n'y ayant aucune autre académie qui tienne l'Académie royale en émulation. Il m'a dit que le Cavalier lui avait promis qu'il irait voir les tableaux qu'il a; et de fait quand il a été levé, nous nous y en sommes allés et avons vu, dans une maison près des Jésuites de la rue Saint-Antoine, un grand tableau de Paul Véronèse où sont représentés les enfants de Zébédée, que leur mère présente à Notre-Seigneur. Le Cavalier a regardé ce tableau fort longtemps de près, puis de loin; après il s'est rapproché, et enfin a dit: « Voilà un beau tableau, mais il a été fait en huit jours au plus. » Il a regardé l'autre qui est encore de Paul Véronèse où est peint un Adonis allant à la chasse et une Vénus qui tâche de le retenir. Il a considéré celui-ci encore très-longtemps; et Lefebvre lui ayant demandé ce qu'il lui en semblait, il a dit: « Les Lombards ont été grands peintres, mais il n'ont pas été bons dessinateurs, car, voyez cette femme (montrant la mère des deux apôtres), la partie d'en haut est tournée d'un côté et celle d'en bas d'un autre, et de

1. Roland Lefebvre, peintre de portraits et dessinateur, né en Anjou, mort en Angleterre en 1677. On lui donnait le surnom de *Venise* parce qu'il avait longtemps habité cette ville et pour le distinguer de deux autres peintres, ses contemporains, Claude et Valentin Lefebvre ou Lefèvre. Ce dernier, né à Bruxelles en 1642, a aussi habité longtemps Venise où il est mort vers 1700; il a gravé diverses compositions de Véronèse.

telle sorte que la nature ne peut faire cette contorsion. » Disant cela, il s'est voulu mettre dans la même posture, et n'a jamais pu s'y tenir. Il a montré, après, des mains et des bras mal dessinés. « Ce n'est pas, a-t-il dit, qu'on ne voie quelques tableaux de Paul Véronèse et bien peints et bien dessinés, mais ils sont en petit nombre. La reine de Suède [1] en a quelques-uns de ceux-là. Elle aime fort cette manière, et elle pourrait acheter ceux-ci. » Considérant encore ce grand tableau, j'ai dit au Cavalier que le Christ était posé de manière qu'il semble tomber. Il m'a soudain répondu en riant : « Voilà aussi un apôtre qui le soutient », lequel en effet est comme en acte de cela. En retournant à l'autre tableau, il a montré le bras d'Adonis et a dit à Lefebvre : « Vous êtes peintre; voyez que la tête est plus grande que ce bras. » Il en est demeuré d'accord. Du Cupidon qui retient un chien il l'a trouvé peint à merveille, et le dos de la Vénus aussi. Il a demandé, après, à Lefebvre ce qu'il estimait ces tableaux. Il a dit le grand 500 pistoles, et l'autre 300. Il lui a reparti : « Je ne veux pas les mépriser, mais si je pouvais vous faire donner par la reine de Suède 1,000 écus du grand et 150 pistoles du petit, je les tiendrais bien payés »; qu'encore ce qu'il veut faire est de ne point parler de la beauté et dire seulement que ce sont originaux de Paul Véronèse.

Ensuite il a conté, au sujet des peintres lombards, que Paul III faisant bâtir Farnèse mena une fois Michel-Ange voir une Vénus que le Titien qui était venu à Rome avait peinte; qu'après qu'il l'eût bien considérée, le Pape lui demanda ce qu'il lui en semblait; qu'il répondit au Pape : « Dieu a bien fait ce qu'il a fait, parce que si ces peintres-là savaient dessiner (parlant du Titien) ce seraient des anges et non pas des hommes. » De là Lefebvre nous a menés dans la maison où il travaille, et a fait voir au Cavalier une *Madeleine* [2] à demi-corps du Guido. Après qu'il l'eût regardée longtemps : *Questo quadro non è bello,* et ayant demeuré là un temps, a ajouté : *È bellisimo; io vorrei non l'haver visto; sono quadri di paradiso* [3].

Nous sommes, au sortir de là, allés aux PP. de l'Oratoire. Le soir, sur les quatre heures, étant allé pour le voir, j'ai su que M. le Nonce l'était venu prendre et l'avait mené à Berny [4]. Sur les huit heures, y étant retourné, je l'ai trouvé de retour et fort incommodé de sa fluxion. Je lui ai offert de lui faire venir un médecin; il a dit que ce serait pour le lendemain au cas que son mal continuât.

J'avais vu M. Boutart qui m'avait dit que M. de Liancourt [5] avait su de l'abbé de Bourzé [6] et de Carcavi [7] que le Roi était refroidi du dessin du Cava-

1. La reine Christine.

2. Le Guide a fait un assez grand nombre de *Madeleine*. Il y en a deux au Musée du Louvre. L'une d'elles est peut-être celle dont il est question ici.

3. « Ce tableau n'est pas beau, mais très-beau. Je voudrais ne pas l'avoir vu. Ce sont tableaux de paradis. »

4. La terre de Berny près d'Antony, appartenait alors à M. de Lionne.

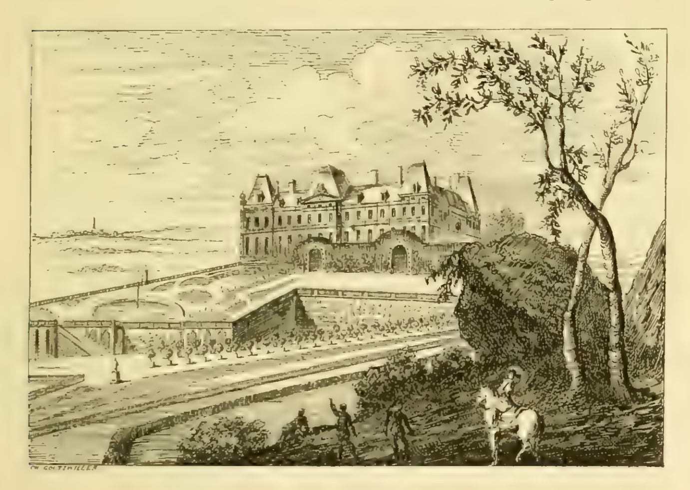
5. Probablement Roger du Plessis, marquis de Liancourt, duc de la Roche-Guyon, chevalier des ordres du Roi, mort en 1674 à 75 ans.

6. Amable de Bourzeis, abbé de Saint-Martin de Corer, membre de l'Académie française, mort le 2 août 1672 à 66 ans.

7. Pierre de Carcavi, géomètre, membre de l'Académie des sciences, mort en 1684. D'abord bibliothécaire de Colbert, il devint en 1663 garde de la bibliothèque du Roi.

lier, que Mansart le trouvait beau et approuvait la pensée qu'avait eue le Cavalier pour l'autel du Val-de-Grâce de le faire au-devant de la grille et le petit au fond; a dit encore que, pour le Louvre, le Cavalier et Mansart eussent pu s'accommoder. Le Cavalier pour le grand, les pensées nobles, et M. Mansart pour l'économie du dedans.

Le dixième, jour de saint Laurent, il m'a dit qu'il était le jour de sa fête, qu'il se nommait Jean Laurent, que son père ayant eu six filles sans garçon, lui venu au monde, il désira qu'il eût les noms de ses père et grand-père tout ensemble. Je lui ai dit, en riant, qu'il y avait déjà quelques jours



CHATEAU DE MEUDON, D'APRÈS SILVESTRE.

qu'il solennisait sa fête par ce mal de dents qui lui était venu et l'aurait fait recourir à son patron[1]. Pendant ce discours, M. Perrault lui a envoyé dire que le Roi trouvait bon qu'il travaillât au palais Mazarin et qu'il y fît porter son buste; ce que l'on ferait quand il voudrait ou à l'heure même, ou le soir. Le Cavalier a dit qu'il était fête, que si l'on avait demandé la permission de travailler, qu'on pourrait le faire porter, mais qu'il ne voulait pas se charger du péché, au cas qu'on n'eût pas cette permission. M. le comte de Ménars m'a en même temps envoyé demander si le Cavalier voulait aller voir les dessins de Jabach. J'ai dit qu'il avait remis à une autre fois à cause de sa fluxion. Le Cavalier m'a demandé qui avait fait cette partie; j'ai reparti que c'était l'abbé Butti qui m'avait dit que Jabach n'avait pas voulu la première fois faire voir ses dessins, à la prière de Le Brun, peur qu'on y vît les inventions et figures qu'il en tire pour employer dans ses ouvrages. Le Cava-

1. Saint Laurent était invoqué contre le mal de dents.

lier a dit qu'il n'aurait jamais eu un semblable soupçon. « Ni moi non plus, » ai-je reparti.

Nous sommes allés ensuite aux PP. de l'Oratoire, où il a fait son bon jour[1]. A la sortie de l'église, il a demandé à passer par la halle pour y voir les fruits; qu'on l'avait assuré qu'il n'y a point de jardin plus beau. J'ai répondu que, pour les voir, il eût fallu les voir plus matin. Nous sommes passés par là en allant à Saint-Laurent. Au retour de cette dévotion, quand nous avons été devant Saint-Merry, j'ai proposé au Cavalier de voir quelques tableaux qui étaient là chez un marchand, sans dire de qui, et nous sommes montés chez le sieur Serisier[2] que j'ai prié de me faire voir le tableau de la *Reine Esther*[3]. Ayant levé le rideau qui le couvrait, le signor Paul a dit d'abord : « Il est du signor Poussin. » Son père l'a regardé longtemps sans rien dire, et avec très-grande attention, puis a dit : « Voilà un très-beau tableau, et peint de la manière de Raphaël. » Il lui a montré, après, sa *Vierge* à mi-corps qu'il a regardée aussi assez longtemps, et a dit qu'il ne fallait pas voir celui-là après l'autre. Il a vu ensuite le portrait de M. Poussin peint de sa main[4]. Il a d'abord remarqué qu'il ne ressemblait pas tant que celui que j'ai. Sur cela, j'ai demandé un autre tableau; car l'on ne les voyait que les uns après les autres. Il a fait signe de laisser encore ce portrait, et l'a regardé avec une attention très-grande; à quelque temps, disant une seconde fois de l'ôter, il a demandé de le lui laisser encore. Après, le sieur Sérisier a montré les trois petits paysages aussi de M. Poussin. Il les a trouvés beaux; puis voyant la *Vierge* à dix figures, j'ai dit que tout me plaisait dans ce tableau, hors la tête de la Vierge. Il a demandé de qui il était, demande qui m'a surpris : j'ai dit : « du Poussin », il a répondu qu'il ne l'eût pas cru; que ce n'était pas lui sans doute qui avait fait ces enfants. Il a vu, après, le grand paysage de la *Mort de Phocion*, et l'a trouvé beau; de l'autre, où l'on ramasse ses cendres[5], après l'avoir considéré longtemps, il a dit : *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là*[6], montrant le front. Je lui ai dit que ses ouvrages étaient de la tête, ayant toujours eu de mauvaises mains. Il a vu, après, la *Vierge en Égypte*[7], que j'ai dit être de ses dernières productions. Après l'avoir regardée : « Il faudrait cesser de travailler, a-t-il dit, dans un certain âge; car tous les hommes vont déclinant. » J'ai reparti que ceux qui étaient accoutumés à travailler avaient peine à demeurer sans rien faire, et travaillaient peut-être seulement pour se divertir. Il en est demeuré d'accord, mais a ajouté que leurs ouvrages assez souvent nuisaient à leur réputation.

1. C'est-à-dire où il a communié.

2. Ce Cérisier ou Sérisier, marchand de tableaux, était un ami de Poussin, qui en parle dans ses lettres, et comme on le voit, il possédait de lui un assez grand nombre de toiles dispersées aujourd'hui, pour la plupart, dans les musées et les collections de l'étranger.

3. Aujourd'hui à la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

4. On sait, d'après ses lettres, que Poussin avait peint deux portraits de lui, presqu'en même temps et qu'il avait envoyé le meilleur à Chantelou. L'autre, dont il est question ici, a été gravé par Pesne avec une dédicace à Cérisier. La planche fait partie de la Chalcographie du Louvre.

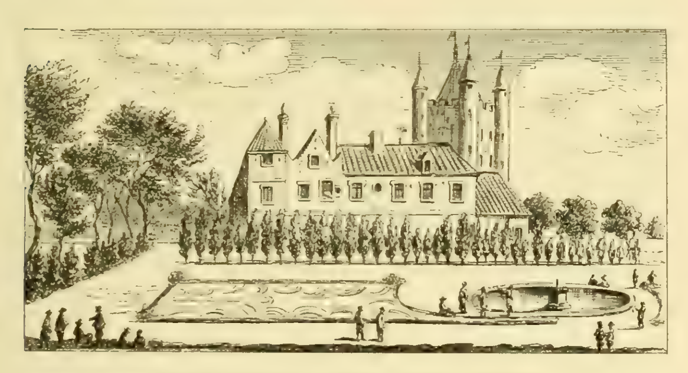
5. Ces deux paysages ont été gravés par Et. Baudet en 1684, et les planches font partie de la Chalcographie du Louvre.

6. « M. Poussin est un peintre qui travaille de là. »

7. Il y a un *Repos en Égypte* à l'Académie des Beaux-Arts, à Venise.

Retourné au logis, M. le maréchal de Gramont a été le voir. Je l'ai su du Cavalier, le soir chez lui, y étant allé avec mon frère, qui lui a donné son *Parallèle de l'architecture*. Il ne voulait pas le recevoir, disant qu'il suffisait qu'il y en eût dans sa maison; que mon frère l'avait déjà donné aux signori Paul et Mathie. Lui ayant dit que c'était un honneur que mon frère s'attendait qu'il lui ferait, il l'a reçu et témoigné qu'il nous était obligé infiniment.

Nous avons été après aux Carmes déchaussés, et de là chez l'abbé Butti, qu'on lui avait dit être malade. Nous vîmes ses tableaux parmi lesquels sont deux dessins du Cavalier avec de belles bordures. L'un, d'une tête faite à la plume, et l'autre, d'un moine priant. Revenu chez moi, j'ai su de Mme de Chantelou, qui arrivait de chez M. Renard, qu'il lui avait dit qu'il y avait une



MAISON DU PRIEUR DU TEMPLE, D'APRÈS SILVESTRE.

grande cabale des architectes contre le Cavalier, et qu'en une grande compagnie de ceux de cette profession, il ne s'était trouvé que le jeune Anguier[1] qui eût été de son parti.

Le onzième, le Cavalier a travaillé à son buste tout le matin, le signor Paul au petit Christ et Mathie à un dessin en petit du plan du Louvre pour le cardinal légat, qui l'avait demandé au Cavalier par une lettre de sa propre main, m'a-t-il dit. L'après-dînée, étant retourné, j'ai trouvé le Roi et le Cavalier travaillant d'après Sa Majesté avec grande activité. M. le Prince y était, MM. de Gêvres, de Noailles et de Charost[2], M. Colbert et M. de Bellefonds; le maréchal de Gramont est venu après. Le Roi lui a dit qu'il avait été

1. Les Anguier étaient trois frères, dont deux seulement, les sculpteurs, sont devenus célèbres: François mort en 1669 et Michel-André mort en 1686. Le troisième, Guillaume, mort en 1708, était peintre. C'est probablement celui-ci que Chantelou désigne sous le nom de « jeune Anguier. »

2. Le prince de Condé. — René Potier, duc de Gêvres, capitaine des gardes du corps du Roi, mort en 1670. — Anne, premier duc de Noailles, mort en 1678. — Louis de Béthune, comte, puis duc de Charost, mort en 1681.

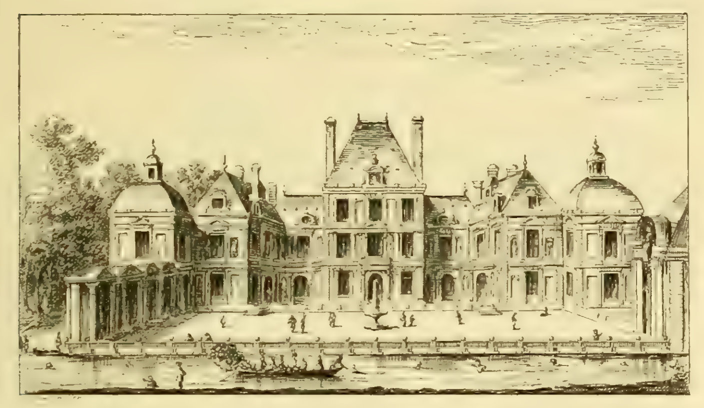
sur le point avec Monsieur d'aller dîner chez lui, ayant trouvé que la Reine avait dîné. Le maréchal a reparti que Sa Majesté n'aurait pas fait grande chère, mais qu'il lui eût donné de bon cœur ce qu'il avait. J'ai trouvé le Roi d'abord appuyé sur le dossier d'un fauteuil. Ayant été quelque temps en cette action, le Cavalier a pris ce fauteuil et l'a porté de l'autre côté du buste, et a dit à Sa Majesté que c'était pour la voir de l'autre côté du visage. Le Roi s'est mis comme le Cavalier a désiré, a demeuré là encore quelque temps, puis a dit qu'il fallait qu'il s'en allât, qu'il reviendrait toutes les fois que le Cavalier dirait, lequel a répondu à Sa Majesté qu'il demeurait toujours là, que toutes les fois qu'Elle aurait du temps à donner, Elle pourrait revenir. Comme le Roi partait, le Cavalier l'a prié de venir voir le plan et la place qui sera au-devant du Louvre ; il a expliqué à Sa Majesté la profondeur, la largeur et celle de la rue, qui aurait à l'embouchure onze toises et huit à l'autre bout.

Le Roi sorti, M. Colbert a resté encore un peu, puis s'en est allé. Le Cavalier m'a dit qu'il était venu un peu avant le Roi, et qu'il lui avait fait voir la disposition de cette place. Il a travaillé encore quelque temps au visage du Roi, sur la mémoire fraîche qu'il en avait, puis le carrosse du Roi étant venu, nous sommes allés aux Carmes déchaussés où, après avoir prié Dieu, quelques-uns de ces bons Pères m'ont dit qu'il y avait beaucoup de gens à qui il semblait que le petit Christ de la Vierge que je regardais était aveugle, ne lui voyant aucune couleur aux yeux. Je leur ait dit qu'il n'en paraissait non plus à ses cheveux, ni à ceux de la Vierge, ni aucun rouge à leurs lèvres ; ils m'ont prié de faire auprès du Cavalier qu'il donnât un jour un moment pour faire tourner cette Vierge, ainsi qu'il avait dit qu'elle devait être. Lui en ayant parlé, il a dit qu'il marquerait au premier jour avec du crayon, comme il la faudrait mettre, et que cela se pourrait faire après sans qu'il y fût.

L'on a été de là chez l'abbé Butti, qui savait déjà que le Roi avait été chez le Cavalier, et l'a félicité de la satisfaction que Sa Majesté a témoignée de son ouvrage. Le Cavalier a dit que M. le Prince s'était écrié : « Ah ! quelle majesté ! » voyant le buste; qu'il a dit diverses choses, cette fois-ci et les autres qu'il a vu Son Altesse, qui faisaient connaître qu'il avait un esprit extraordinaire. Il a un peu parlé du plan de cette place, que le Roi a vu. L'abbé a demandé combien elle a de toises ; j'ai dit 35, et plus de 80 de large. Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'elle a 40 ou 50 palmes de plus qu'il n'en serait besoin pour voir la façade en toute perfection; qu'à l'égard des carrosses, il y avait cinq cours où il en pouvait entrer tant qu'on voudrait. J'ai reparti que cela était limité à une certaine quantité de gens, et que les carrosses des autres personnes n'y entraient pas [1]. Il a repris et dit qu'on pouvait en accroître le nombre : j'ai reparti que cela ne se faisait pas de la sorte. Enfin, il a dit que dans la place tous les carrosses de Paris y pourraient presque tenir; qu'au reste, quand il avait été question de travailler au dessin du Louvre, M. Colbert lui avait dit, que le Roi lui abandonnait toutes choses, même l'église de Saint-Germain ; que néanmoins si l'on pouvait la conserver, que Sa Majesté en serait bien aise; qu'il avait donc fait son plan, lequel par

1. On peut voir dans l'*État de la France* (1749, t. II, p. 93-98) l'*État de ceux à qui le Roi fait l'honneur de les laisser entrer en carrosse au château où loge Sa Majesté.*

bonheur avait plu à Sa Majesté; que Dieu en cela l'avait aidé de sorte qu'il ne considérait pas cet ouvrage comme de lui et de son génie et de son expérience, mais comme l'ouvrage de Dieu, qui s'est voulu servir d'un néant, comme il est. L'abbé a reparti en riant qu'il semblait que le Cavalier voulût persuader que Dieu mettait des lunettes aux yeux des gens, pour les tromper et faire apparaître ses ouvrages d'une autre sorte qu'ils ne sont. J'ai dit qu'une marque assurée de la beauté de ses dessins était que Mansart lui-même avait dit, à ce que j'avais appris, qu'on ne pouvait pas mieux rencontrer qu'avait fait le Cavalier, et que la pensée des deux petites cours à côté du vestibule lui avait extraordinairement plu, et qu'elles étaient d'une extrêmement grande com-



CHATEAU DE BERNY, D'APRÈS SILVESTRE.

modité pour le Louvre, afin que les offices de la bouche et du gobelet ne se trouvassent pas dans la principale cour. L'abbé a dit que le cavalier Rinaldi[1] avait encore envoyé un plan nouveau. J'ai reparti que, s'il n'a pas mieux réussi que dans le premier, ce sera bien peu de chose, moi ayant vu et examiné le premier, où il couvrait la façade principale du Louvre d'une couronne de 12 ou 15 toises de diamètre. Le Cavalier n'a rien dit, et tôt après est revenu à l'hôtel Mazarin. J'oubliais à marquer que, l'après-dînée, je fus chez M. de Langlée[2], où Mme sa femme m'a dit, entre autres choses, qu'il y avait du refroidissement pour les dessins du Louvre.

Le douzième, j'ai trouvé le Cavalier travaillant à son buste, M. le Nonce est venu le voir. Il y est demeuré une demi-heure. Le signor Mathie travaillait au dessin d'un théâtre, pour construire dans le milieu de l'espace qui sera

1. Nous en avons déjà parlé dans l'introduction.

2. Charles de Rogre, seigneur de l'Anglée, baron de Champigneulles, chevalier de l'ordre de Saint-Michel (1665), maréchal des logis des camps et armées du Roi.

entre le palais des Tuileries et la façade de la cour des cuisines; lequel théâtre aura deux faces : l'une qui regardera le Louvre et l'autre le palais des Tuileries. Il le fait dans une forme de portion de cercle concave de chaque côté, hormis le milieu qui en est d'une moitié de cercle en convexe de part et d'autre. Il y aura divers degrés d'un côté et d'autre, et au lieu où ils finissent un grand ordre de colonnes. Le signor Mathie m'a dit que ce serait pour des spectacles de tournois, courses ou ballets à cheval qui pourraient se faire tantôt du côté qui regarde les Tuileries, tantôt de celui du Louvre.

Sur les cinq heures du soir, M. Le Tellier[1] et M. de Lionne sont venus voir le Cavalier; ils se sont mis d'abord à louer la beauté de son ouvrage. Le Cavalier leur a dit que le Roi l'était venu voir à son arrivée de Saint-Germain, et avait témoigné d'en être satisfait. M. de Lionne a demandé ce que c'était que le noir qu'il voyait marqué aux yeux. Le Cavalier lui a dit que quand l'ouvrage serait fini, il donnerait en la place de ce noir quelques coups, dont l'ombre représenterait la prunelle de l'œil marqué par ce noir. Ces messieurs les ministres lui ont dit que M. Colbert venait d'assurer le Roi devant eux, qu'il était toujours à l'ouvrage pour toutes les fois que Sa Majesté voudrait aller. Il leur a répondu que Sa Majesté avait eu la bonté de lui dire à lui en sortant qu'Elle reviendrait quand il voudrait, et qu'il lui avait fait cette réponse qu'il ne bougeait du travail et qu'il est prêt, tel temps qu'Elle aurait agréable; qu'à l'égard du visage, il fallait que ce fût le Roi et lui qui l'achevassent; qu'il l'avait mis en l'état qu'ils le voyaient de mémoire, et sur l'image qu'il en avait formée et imprimée dans son imagination, dessinant dans le Conseil comme ils l'avaient vu, et le Roi agissant et parlant à son ordinaire sans demeurer dans une place et s'assujettir à rien; qu'autrement, s'il se fût donné de la contrainte ou eût été assis, il n'aurait pu le représenter si vif; qu'il ne s'était pas même servi depuis de ses dessins, afin de ne pas faire une copie de son propre ouvrage au lieu d'un original; qu'il ne les avait faits à diverses fois que *per insupparsi et imbeversi dell'imagine del Re*[2], ce sont ses propres mots. Il a répété la difficulté qu'il y a à faire un portrait de marbre, qui est au long en un ou deux endroits de ce mémoire et que pour cela je ne répète pas. Il a dit que Michel-Ange n'en avait jamais voulu faire.

M. de Lionne a parlé des portraits de bronze. Le Cavalier a dit que c'était encore une matière moins propre que n'est le marbre, parce que le bronze noircit; que si l'on le dore, le lustre de l'or fait des réflexions[3] et empêche que l'on ne voie le beau et le délicat du portrait; qu'au contraire, le marbre, neuf ou dix ans après avoir été travaillé, acquiert je ne sais quelle douceur et devient enfin couleur de chair. Il a dit ensuite à ces Messieurs la peine où il était toutes les fois qu'il était obligé de faire un portrait; qu'il y avait déjà du temps qu'il avait résolu dans son esprit de n'en plus faire, mais que le Roi lui ayant fait l'honneur de lui demander le sien, il n'avait pas pu refuser un si grand prince, et pour la personne duquel il a un amour et une estime singulière, et d'au-

1. Le ministre d'État, Michel Le Tellier, le père de Louvois.

2. « Pour s'imprégner et s'imbiber de l'image du Roi. » Bernin avait précédemment déjà dit la même chose.

3. *Réflexions*, reflets. Le mot *reflet* ne figure pas encore dans la première édition du Dictionnaire de l'Académie française.

tant plus grande qu'il l'avait trouvé l'homme de son royaume le plus éclairé dans ces sciences, que lui, le Cavalier, professait; que Sa Majesté avait remarqué dans ses dessins des choses que les plus intelligents de l'art n'auraient pas si bien connues que Sa Majesté; qu'à Rome, il y avait bien deux cents personnes qui se mêlaient d'architecture; qu'il avançait hardiment que, dans ce grand nombre, il y en avait peu qui eussent connu, de la sorte qu'avait fait le Roi, ce qui était le beau de ses dessins, si tant est qu'il y avait du beau; qu'il ne lui avait jamais rien entendu dire que de juste et parfaitement accommodé au sujet dont il parlait. Ces messieurs l'ont assuré qu'il était de même en toute matière et qu'ils étaient émerveillés des lumières qu'il avait en chaque chose; M. Le Tellier et M. de Lionne renchérissant en cela l'un sur l'autre.

Le Cavalier, après, a dit que M. le Prince lui avait paru aussi un homme d'un esprit extraordinaire à toutes les fois qu'il l'avait entendu parler, qu'il avait une extrême vivacité; qu'il ne disait rien de son courage et de sa grande expérience dans la guerre, mais qu'il avait une conception la plus prompte, *e la più chiara e lucida*[1] (pour dire ses mots propres), que l'on puisse voir. Il finit après, répétant encore : « Il faut que le Roi et moi finissions ceci (montrant son buste); si le désir travaillait et le pouvait achever, il serait déjà fini, et j'ose dire avec perfection. » Cela dit, ces messieurs s'en allèrent, et lui ne sortit pas de sa place[2].

Le soir, nous fûmes aux Feuillants; mon frère nous ayant rencontrés y vint aussi. Le Cavalier lui dit en riant que l'on ne le voyait point, et, par ironie, qu'il était incessamment à faire sa cour de tous les côtés, et qu'il ne s'en pouvait soûler. Nous avons été ensuite nous promener le long de l'eau; puis retourné au logis, en prenant congé de lui, il lui a dit qu'il fallait un peu venir à l'Académie, nous a fait excuse, s'il ne nous avait pas entretenus, mais que le travail lui avait épuisé les esprits.

1. « Et la plus claire et la plus lucide. »
2. C'est-à-dire : Ne les reconduisit pas.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)



L'ÉTAT CIVIL DES MAITRES HOLLANDAIS

LES PALAMEDES



ANS toutes les écoles anciennes, il est un certain nombre d'artistes dont le talent sincère, ému, dont l'habileté consciencieuse, ennemie des tours de force et des « virtuosités » banales, semblent avoir été réservés pour une postérité choisie d'amateurs discrets et de connaisseurs studieux.

Ces artistes de goût ont, pour la plupart, passé inaperçus aux yeux de leurs contemporains. Leur vie a été comme leur art, connue seulement de quelques intimes. Les historiens n'ont rien retenu de leur existence, et leur nom, pendant des siècles ignoré de la foule, semble, quand il se produit, être une sorte de révélation.

Alors on s'étonne que tant de talent soit demeuré méconnu. On interroge d'une main fébrile les faiseurs de biographies, et l'on est tout surpris d'être arrêté par un voile impénétrable. Une sorte de pénombre poétique dérobe à nos yeux ces physionomies sympathiques, vers lesquelles on se sent entraîné par une invincible attraction. Bienheureux encore, lorsque la fantaisie audacieuse de quelque biographe sans scrupules n'a point fait jaillir d'une imagination prolixe un roman indigeste composé d'anecdotes suspectes, bourré de détails invraisemblables, et reposant sur des dates inventées.

C'est particulièrement dans l'école hollandaise qu'on rencontre de ces talents incompris en leur temps, négligés par leurs contemporains, oubliés par l'histoire. Johannes Vermeer, Ruisdael, Hobbema, et dans un autre temps et dans une autre sphère, les Palamedes sont là pour prouver ce que j'avance.

Pour ne parler que de ces derniers, tous ceux qui les ont étudiés s'en sont épris, et cependant, à l'heure qu'il est, la nuit qui les entoure est si profonde qu'on ne sait encore rien de certain sur leur compte.

Bürger, avec cet entrain et cette vaillante humeur que nous admirions tous en lui, s'est passionné un moment pour eux; et, se heurtant à ces mystères impénétrables, il s'impatientait de ne pouvoir percer l'obscurité dans laquelle ils sont comme ensevelis. « C'est là, s'écriait-il (en parlant de l'un d'eux), un excellent peintre aussi original qu'il

est rare. Mais quel est ce Palamedes? De qui est-il l'élève? Y a-t-il plusieurs Palamedes? Sont-ils de la même famille? Celui qui a fait les portraits en buste de grandeur naturelle dans la manière de Cuyp est-il le même que l'auteur des petits tableaux d'intérieur, avec de sveltes et élégantes figurines en pied, *conversations* de gentlemen et de ladies qui jouent ou qui boivent? Est-ce lui qui a fait également les scènes de soldatesque, intérieurs de corps de garde où l'on joue, où l'on fume, où l'on dispute? Est-ce encore le même qui a fait les petites batailles de cavaliers? [1] »

Il était bon de rappeler ici ce passage de l'excellent travail de Bürger parce qu'il détaille assez bien l'imbroglio d'œuvres, au milieu desquelles le critique stupéfié se débat. Et remarquez que notre éminent confrère ne paraît pas avoir connu la série tout entière. Il ne mentionne pas, en effet, les grands tableaux allégoriques. Il en existe pourtant. Pour ma part, il est vrai, je n'en ai jamais vu qu'un, égaré dans une chambre haute de l'hôtel de ville de Nimègue. Mais celui-là suffit pour nous révéle, un nouveau genre et un nouveau peintre, et pour augmenter, s'il est possible encores la confusion.

Celle-ci, du reste, semblait être, dans ces derniers temps, arrivée à son comble. « La biographie de ce peintre est encore à faire, écrivait tout récemment un critique érudit [2], mais on manque de renseignements certains pour la composer. On n'est par même bien sûr de son nom. Quelques-uns l'appellent Palamedes ou Palamedes Palamedesz (fils de Palamedes), d'autres Stevens. Certains écrivains pensent qu'il y a eu plusieurs Palamedes ayant traité des genres différents; d'autres attribuent les divers travaux au même peintre. » Jamais, on le voit, désarroi ne se trouva plus complet.

Ce n'était pas, toutefois, qu'on fût absolument sans détails biographiques et sans dates Bien que tous les écrivains spéciaux se soient montrés à l'égard de ces maîtres d'une parcimonie peu ordinaire [3], quelques indications très-vagues étaient cependant parvenues jusqu'à nous. Mais ces renseignements manquaient de précision. Ils ne comportaient pas ce caractère de vérité qui lève tous les scrupules. Aussi les critiques judicieux étaient-ils restés sur une prudente réserve; et, bien que M. Waagen eût donné 1604 et 1680 comme les époques de naissance et de mort de l'un des Palamedes, ces deux dates (dont pour l'une au moins il fut l'inventeur) n'avaient trouvé que peu de créance et n'étaient acceptées que sous bénéfice d'inventaire.

C'est ainsi que M. Édouard Fétis, dans son excellent *Catalogue du Musée de Bruxelles* et M. de Stuers dans celui du Musée de la Haye, avaient fait suivre les deux dates suspectes de deux points d'interrogation et que, plus prudent encore, l'auteur du catalogue du *Trippenhuis,* M. Dubourcq, les avaient omises complètement.

Nous verrons tout à l'heure que ces trois auteurs avaient pleinement raison. Pour le moment abandonnons, si vous le voulez bien, tous les biographes relativement mo-

1. *Les Musées de Hollande,* tome Ier, p. 277 et suiv. (Musée de La Haye).

2. Édouard Fétis, *Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique.* Bruxelles, 1877.

3. Sandrart, dans son *Academia artis pictoriæ,* ne leur consacre que huit lignes. Fiorillo, si prolixe ordinairement, parle d'eux à deux reprises différentes (premièrement au tome V de ses *Geschichte der Kunste und Wissenschaften,* page 548 et ensuite dans ses *Geschichte der Zeichnenden Kunste,* tome III, page 131), mais simplement pour constater leur existence. C'est lui, je crois, qui, le premier, assigna à la mort d'Anthoni la date de 1680, qui fut, du reste, répétée par Bryan dans son *Bibliophical and critical dictionary of painters and ingravers.* Enfin Houbraken et Descamps évitent presque de parler des Palamedes et résument hâtivement ce qu'en avait dit, un siècle et demi avant eux, Dirck Van Bleyswijck Remarquons toutefois que, dans sa bien courte notice, Houbraken trouve le moyen de fournir une indication inexacte. Il dit qu'Anthoni fut admis dans la gilde de Saint-Luc en 1636 et se trompe de quinze ans.

dernes, qui répètent forcément ceux qui les ont précédés, et remontons directement à la source où leurs devanciers se sont inspirés.

Cette source unique, c'est l'auteur de la *Beschryvinge der stad Delft*, c'est Bleyswijck, le seul de tous les écrivains anciens qui semble avoir eu des renseignements directs sur cette famille des Palamedes. Et à ses dires nous pouvons ajouter une foi entière, car tout fait supposer qu'il connut au moins l'un des membres de cette glorieuse lignée et que c'est de lui qu'il obtint les indications dont il s'est servi dans la notice qu'il consacra à Palamedes Palamedesz Stevers [1].

Voici cette notice. Je la donne intégralement parce qu'elle me paraît d'une importance extrême, et qu'en outre, si tout le monde y a puisé, on peut dire que personne ne l'a reproduite exactement.

« PALAMEDES PALAMEDESZ STEVERS. — Il n'est point né à Delft. Mais son père, Flamand d'origine et très-habile dans l'art de fabriquer des vases de jaspe, de porphyre, d'agathe et autres matières précieuses, demeurait à Delft. Son habileté le fit appeler auprès du roi Jacques d'Écosse. Il se rendit à l'invitation du monarque, séjourna quelque temps dans son pays avec sa famille, et c'est pendant ce déplacement que Palamedes naquit. Ses parents, toutefois, étant peu après retournés à Delft, c'est dans cette ville qu'il fut élevé et qu'il passa son existence. Il s'est exercé dans la peinture, pour ainsi dire sans maître, se contentant d'étudier et de copier les œuvres du célèbre Esaias Van de Velde, dont il imitait la manière. Il ne tarda pas, du reste, à surpasser son modèle; il peignit des combats de cavaliers, des camps, des armées au repos, et dans ce genre il acquit une telle perfection qu'il n'a été surpassé par personne. C'est relativement à lui que Cornelis de Bie, notaire à Lier, auteur du « Cabi-« net d'or du noble art de peindre [2] », a composé cette pièce de vers en langue flamande :

PALAMEDES PALAMEDESZ. — Peintre de batailles.

« Palamedes a-t-il été nourri par Mars, par la cruelle Bellone ou par les Furies? Il semble qu'il soit le fils du dieu de la guerre, tant il répand d'animation sur la toile, et il a donné à son art une force si grande qu'il ne lui manque que la vie. Quand de ses figures merveilleuses il compose des armées entières, quand il aligne ses guerriers en ordre de bataille, on croit entendre les roulements du tambour et les fanfares de la trompette meurtrière, on croit voir flotter les étendards. La fumée des mousquets éblouit les yeux, et il semble que le sang ne finira jamais de couler. On assiste à la mort de maint héros succombant sous les coups, et le canon détruit des compagnies entières... »

« Il avait un tel amour pour l'art, continue Bleyswijck, que, désireux de se perfectionner sans cesse, il répétait volontiers qu'il n'en était encore qu'à ses débuts. Mais son zèle fut arrêté par la mort sans pitié. Il mourut le 26 mars 1638, âgé seulement de trente et un ans, laissant un frère aîné, nomme ANTHONY PALAMEDESZ STEVERS qui vit encore actuellement. C'est un bon portraitiste, très-habile à peindre les *Sociétés* et les *Corps de garde*, ayant un dessin très-ferme et très-hardi. »

Ne vous semble-t-il pas que, si au lieu de se contenter des notices fantaisistes d'Houbraken et de Descamps, si au lieu de donner sa confiance à Fiorillo, à M. Waagen et à la pléiade des compilateurs allemands, Bürger était remonté directement à ce

1. On remarquera, en effet, que l'éditeur Arnold Bon donna le livre de Bleyswijck, en 1667, et nous verrons tout à l'heure qu'Anthoni Palamedes vécut jusqu'en 1674.

2. *Het gulden Cabinet van edele vrije schilderconst*. Anvers, 1661, in-4°.

texte primordial, il se serait trouvé infiniment moins embarrassé. Cette courte note est en effet d'une clarté indéniable. Elle nous révèle deux frères, dont l'un est mort en 1638, et dont l'autre, l'aîné, vivait encore en 1667. Le premier est le peintre de batailles; au second reviennent les portraits, les *Sociétés* et les *Corps de garde.* Voilà l'existence de tous deux bien et dûment constatée, en même temps qu'on fait à chacun sa part dans l'œuvre commune.

Bleyswijck, il est vrai, ne nous dit presque rien d'Anthoni; mais il ne faut point oublier que celui-ci vivait encore au moment où parut la *Beschryvinge* et que le secrétaire de la ville de Delft s'est toujours montré fort réservé à l'endroit de ses contemporains. Par contre, à l'égard de Palamedes, nous avons deux dates : celles de la mort 1638, et incidemment celle de sa naissance, puisque son biographe nous dit qu'il est mort à trente et un ans.

Sur cette dernière année 1607, il nous faut nous en tenir à son affirmation; car notre peintre est né en Angleterre, et l'Angleterre est trop vaste et trop loin de nous pour que nous puissions espérer d'y trouver le document qui pourrait affirmer ou infirmer l'assertion de l'écrivain delftois. Il serait né en Hollande que nous n'en serions, du reste, guère plus avancés, puisque les *doopboeken* ou livres de baptême ne commencèrent à être régulièrement tenus qu'aux environs de 1615.

Pour le décès, par exemple, il n'en est pas ainsi. Il eut lieu, nous dit-on, en 1638, à Delft; en même temps on nous apprend que le père Palamedes, premier du nom, était Flamand de naissance. C'est nous avouer implicitement qu'il était calviniste, car s'il eût été catholique, il n'y a guère d'apparence que, par ce temps de déchirements religieux, il eût quitté les provinces méridionales des Pays-Bas pour se réfugier dans une petite ville de la Hollande réformée. Donc courons à Delft, visitons les registres mortuaires des paroisses protestantes, et cherchons la confirmation de l'assertion produite par Bleyswijck. Eh mon Dieu, nous y trouvons bien vite ce que nous voulions; les registres de l'*Oude Kerk* nous disent que le biographe ne nous a pas trompé[1].

Palamedes Palamedesz est bien mort le jour indiqué. Voici donc un premier point établi. Mais si Palamedes est mort à Delft, s'il y a vécu, s'il y a peint, il faisait assurément partie de la gilde de Saint-Luc. Nous connaissons les règlements sévères de cette corporation, il n'y a donc point de doute à cet égard. Les livres de maîtrise (*meestersboeken*) sont déposés à la Bibliothèque royale de la Haye, rien n'est plus facile que de les consulter. Palamedes mourut jeune; il eut cependant le temps de se faire un nom; il dut donc débuter de bonne heure. Il fut reçu maître, sans doute aux environs de sa vingtième année. Il était né, dit-on, en 1607, c'est donc autour de 1627 qu'il nous faut pousser nos recherches. Et précisément en cette année, à la date du 25 octobre, nous relevons la mention suivante :

Den selven dito[2] heeft hem als meester schilder laeten inteyckenen Palmedes Pallemedes ende sal betaelen als synde burger 6 guld. — Hierop ontfangen 3 guld. — Hierop ontfangen 3 guld. is betaelt.

Traduction : Du même dito, Palmedes Pallemedes a été inscrit en qualité de maître. Et il doit payer comme étant bourgeois 6 florins. — Là-dessus on a reçu 3 fl. — Là-dessus reçu 3 fl. C'est payé.

1. C'est sur le registre n° 115 que se trouve cette mention mortuaire. Elle y est inscrite au 28 mars, c'est-à-dire qu'elle est postérieure de deux jours à la date donnée par Bleyswijck. Mais il ne faut pas oublier que le secrétaire de Delft mentionne le jour du décès, tandis que le registre donne celui de l'ensevelissement. Les deux dates se confirment donc d'une façon absolue.

2. Ce *Den selven dito* est une allusion au jour et veut dire « du même jour, du même mois. »

Ici je demande à ouvrir une parenthèse. Il est trois mots dans cette mention qui empruntent à la situation particulière de Palamedes une importance toute spéciale. C'est la note « *als synde burger*, comme étant bourgeois ». Le père Palamedes, en arrivant à Delft, avait acquis le droit de bourgeoisie ; c'était obligatoire. Ses fils, naissant en ville, en héritaient : la chose était naturelle. Mais Palamedes n'était pas né en Hollande, il était né en Angleterre. Cette naissance exotique n'entraînait donc pas pour lui la perte de son droit de bourgeoisie et l'obligation d'un rachat. J'ai tenu à constater ce fait en passant, parce qu'il y a entre la situation de Palamedes Palamedes et celle d'un autre maître plus grand et plus illustre, de Rubens, une analogie vraiment frappante. Chacun sait, en effet, que dans ces derniers temps on s'est appuyé sur une mention analogue pour établir que Rubens est né à Anvers. Il faudrait donc, en présence de cette coïncidence, ou bien reconnaître que la mention relative à Rubens ne signifie pas ce qu'on veut lui faire dire, ou bien prétendre que Palamedes est né à Delft, ce qui n'est guère admissible.

Cette petite digression terminée, revenons à notre peintre ou plutôt à nos peintres de Delft. Bleyswijck nous dit que Palamedes avait un frère plus âgé, nommé Anthoni, lequel fut pareillement un peintre de talent. Il dut donc également faire partie de la gilde de Saint-Luc. Puisque nous tenons les livres de la maîtrise de la corporation, parcourons-les en remontant vers les années antérieures. En 1626, rien ; en 1625, rien encore ; en 1624, 1623, 1622, rien, toujours rien. Mais en 1621, à la date du 6 décembre, voici qui fait notre affaire. Je lis en effet :

Opten 6 desember an° 1621, voor de Hoeftmans gecomparert Antonis Palymedis ende heeff hem zyn. seluen als meester schilder doen aenteikenen, daer voor betaelt als burger op Rekening 1 gl.; 1 gl. 1623; noch 1 gl. 1624; noch 1 gulden, de resteeren 2 guld.

et en marge :

Betaelt.

Je traduis : « Le 6 décembre 1621, devant les chefs-hommes a comparu Antonis Palymedis et il s'est fait inscrire comme maître peintre. Pour cela il a payé, comme bourgeois, à-compte 1 fl. ; 1 fl. en 1623 ; encore 1 fl. en 1624 ; encore 1 fl. Reste 2 fl. ; et en marge, payé. »

Voici donc ce frère aîné retrouvé. En admettant qu'il ait été aussi précoce que son frère cadet, cette inscription nous donne à peu près l'époque de sa naissance ; il est clair qu'il avait alors pour le moins entre vingt et vingt et un ans, c'est-à-dire qu'il était né en 1600 ou 1601, sinon plus tôt, et non point en 1604, comme on l'a prétendu. Cette dernière date, en effet, nous donnerait un maître de dix-sept ans, ce qui me semble infiniment trop jeune. En même temps la mention du *meestersboek* nous révèle quel fut le professeur du plus jeune des Palamedes. Il est plus que probable, en effet, que si, comme le raconte Bleyswijck et comme le répète Houbraken[1], le cadet s'est exercé dans la peinture, pour ainsi dire sans professeur, se contentant d'étudier et de copier les œuvres du célèbre Esaias van de Velde, son aîné, cependant, lui donna bien quelques conseils. Et cela semble d'autant plus naturel que nous verrons tout à l'heure qu'ils habitaient la même maison. Enfin, quand le plus jeune des deux frères se présenta pour être admis de la gilde, il dut produire un certificat établissant qu'il avait fait un apprentissage de six ans chez un maître peintre. Or est-il à remarquer

1. « *Hy is genoegzaam zonder meester, meester geworden, hebbende zig alleen geoeffent met de Konstukken van de Vermaarden Esaïas van den Velde...* » On voit qu'Houbraken s'est manifestement inspiré de Bleyswijck.

qu'entre le 6 décembre 1621 et le 5 octobre 1627, il y a précisément une période de six ans moins deux mois. C'est là, semble-t-il, un indice dont il faut tenir compte.

Si j'avais à expliquer la phrase de Bleyswijck je supposerais, sans hésiter, que lorsque celui-ci interrogea Anthoni pour avoir sur Palamedes les détails qu'il souhaitait, le



PORTRAIT D'HOMME, PAR ANTHONI PALAMÈDES.

(Musée de Bruxelles.)

peintre qui avait tendrement aimé son jeune frère et qui appréciait hautement son talent, lui aura dit qu'il n'avait presque point eu besoin de ses leçons. De là le mot « pour ainsi dire sans maître » consigné par le biographe. Ces conseils fraternels sont en tout cas singulièrement plus probables que ceux imaginés par M. Waagen faisant intervenir le père, artiste de talent assurément, mais tailleur de pierres fines et non

pas peintre, qui peut-être ne savait pas dessiner et qui, en tout cas, n'avait pas mandat aux yeux de la corporation pour faire faire à son fils l'apprentissage indispensable.

Quant à la supposition énoncée par Bürger d'un séjour dans l'atelier de Frans Hals, il est probable, quoiqu'il ait confondu les deux frères, que c'est uniquement en vue de l'aîné qu'il l'a produite. J'ajouterai que rien ne la confirme et que, au contraire, plusieurs indices, notamment le séjour de Hals à Haarlem où il tenait atelier et la présence d'Anthoni à Delft, la contredisent formellement.

Les présomptions se réunissent en faveur d'un apprentissage sérieux fait chez un des bons peintres de Delft, peut-être chez Mierevelt; mais rien n'est certain à cet égard. Quant au plus jeune on peut, je crois, déduire de ce que dit Bleyswijck et des faits consignés plus haut, qu'il fut l'élève de son frère aîné. Du reste, avoir pour maître Anthoni Palamedes, ce n'était point être à petite école. L'admirable portrait du musée de Bruxelles, si justement célèbre, le prouve assez. C'est une de ces œuvres presque parfaites qui honorent une école. Certes la figure n'est pas belle, mais quelle étonnante expression! Comme le regard est profond, comme la physionomie est vivante! ajoutez à cela une facture superbe. Le modelé est à la fois large, ferme et délicat. La tête est lumineuse, bien éclairée, brossée en pleine pâte et le costume est conçu dans ce beau noir qui est resté, en quelque sorte, le privilége des peintres hollandais.

Quant à l'attribution, il n'est pas de contestation possible, et la signature est de celles qui ne se discutent pas.

ÆT. 40
A°. 1650
A Palamedes. pinxit.

C'était donc un maître dans l'acception la plus relevée du mot que cet Anthoni. Ses contemporains, du reste, le pensaient et ses collègues avaient pour lui la plus sincère estime. Je n'en veux pour preuve que la mention suivante, que nous relevons sur le livre de maîtrise, sur le *meestersboek :*

De dienende hoomans syn gewest 1635 [1]
Willem van den Bundel
Aerrend-Aerrents van Sanen
Antoni Pallemedes Steuaerts
Claes Claessen van Swieten.

Cette mention prouve que, dès 1635, les peintres de la gilde de Saint-Luc l'avaient choisi pour doyen; grand honneur auquel beaucoup de ses confrères, même méritants, n'atteignirent jamais. Cette confiance, du reste, il n'en démérita point, car il fut, à maintes reprises, élevé à la même dignité, notamment en 1653, 1654, 1659, 1663, 1664, 1672 et 1673. Il est même possible qu'il ait exercé ces hautes fonctions plus sou-

1. « Les chefs-hommes de service pour l'année 1635 ont été : ..... »

vent encore, mais les livres de maîtrise, assez irrégulièrement tenus en toutes choses, et pleins de lacunes pour ce qui regarde les syndics, ne nous ont permis de relever que les dates ci-dessus. Ces derniers faits ne vous semblent-ils pas jeter une lumière inespérée sur ces deux existences? Nous voilà maintenant en face de deux frères bien faciles à distinguer. Palamedes Palamedes loué par Bleyswicjk et chanté par Cornelis de Bie et Anthoni Palamedes honoré par ses confrères, tous deux gens de talent, estimés, aimés, et ayant chacun dans la sphère qu'il s'est choisie, conquis des droits sérieux à l'admiration des amateurs.

Ce premier point établi, il s'agit maintenant, pour que la restitution soit complète, de pénétrer plus avant dans leur existence, et de soulever le voile qui recouvre leur vie privée; peut-être la chose n'est-elle pas impossible.

II.

Nous ne connaissons point les traits d'Anthoni Palamedes. Aucun portrait de lui, que je sache, n'est parvenu jusqu'à nous. Nous en sommes réduits à supposer qu'il était probablement fort et robuste, car il vécut jusqu'à soixante-quatorze ans.

Plus heureux relativement à son frère, nous possédons un portrait de Palamedes Palamedes peint par Van Dyck, ce qui est un grand honneur, et gravé par Paul Pontius, et même assez mal gravé, comme si le sujet n'eût point inspiré le graveur.

Palamedes Palamedesz du reste était plutôt laid qu'autre chose. Sa figure avait un aspect inintelligent et un peu bestial. Le pinceau si délicat de son portraitiste, ce maître inimitable en fait d'élégances, ne parvint même pas à dégrossir sa physionomie massive, à donner à ses traits épais une apparence de grâce et de distinction. En outre, il était bossu. Nous savons enfin qu'il mourut jeune. Tout fait donc supposer qu'il ne jouissait pas d'une bonne santé.

Il semble probable que les deux frères perdirent leur père de bonne heure. Du moins ce fait me paraît résulter du payement par Anthoni de ses droits de maîtrise. Si son père avait encore vécu au moment où il se présenta dans la gilde, il aurait, lui aussi, fait très-certainement partie de la corporation. Or, dans ce cas, son fils n'aurait eu à verser que trois florins comme fils de maître, tandis qu'il dut comme bourgeois en payer six. En outre on remarquera la difficulté qu'il éprouva à se libérer. Il mit plus de quatre années à payer cette somme de six florins qui n'était pas exorbitante cependant. Il fallait donc, ayant du talent et surtout faisant des portraits, ce qui en ce temps plus encore que de nos jours était la branche vraiment lucrative de la peinture, qu'il eût de bien lourdes charges sur les bras. C'était un homme d'ordre : la confiance que ses confrères lui témoignèrent avec tant de persistance le prouve assez; enfin il n'était pas marié; il est donc plus que supposable que très-jeune encore il se trouva chef de famille et que, en cette qualité, il éleva son jeune frère.

Trois autres remarques viennent confirmer cette supposition. La première c'est la facilité relative avec laquelle Palamedes se libéra de ce droit de maîtrise qui avait pesé si lourdement sur son frère aîné. Il solda en effet sa créance en deux payements qui semblent avoir été très-rapprochés. Or, si l'on observe que, jusqu'au jour de son admission, il lui était interdit de vendre ou faire vendre ses œuvres, on en conclura qu'en cette circonstance il dut être aidé par quelqu'un et le nom de son frère est incontestablement celui qui s'offre le premier à l'esprit.

Les deux autres remarques résultent d'un double document que j'ai été assez heureux pour retrouver dans l'état civil de Delft et dont l'importance toute particulière n'échappera à personne; ce sont les actes de mariage de Palamedes et d'Anthoni.

Voici celui de Palamedes :

Den 19 Jannuary anno 1630,
Palamedes Palamedes Z. Schilder J. g. inde Vlamingstraet,
Maria Euwouts van S'Gravesande J. d. ande Turfmarct.

Je traduis : « Du 19 janvier 1630. Palamedes Palamedes Z[1] peintre, jeune homme dans la Vlamingstraet et Maria Euwouts van S'Gravesande jeune fille sur le Turfmarct. » Une annotation en marge, *getrow den een febr. per I. Junius,* nous apprend qu'ils furent unis le 1er février par le pasteur Isaac Junius.

Voici maintenant la mention matrimoniale d'Anthoni :

Den 16 maert anno 1630,
Anthonj Palmcdes Schilder J. g. in Vlamingstraet,
Anna Joosten van Hoorndijck J. d. ande Burchwal.

C'est-à-dire « Du 16 mars 1630, Anthoni Palamedes peintre, jeune homme dans la Vlamingstraet et Anna Joosten van Horndyck, jeune fille sur le Burchwaal », ajoutez une mention marginale : *getrouwt 30 maert 1630 per I. Junius,* mariés le 30 mars par le pasteur Isaac Junius.

Eh bien! rapprochez ces deux inscriptions de ce que nous savons déjà. Rappelez-vous surtout la différence d'âge qui existe entre les deux frères; et ne vous semble-t-il pas, comme à moi, voir le plus jeune d'entre eux habitant avec son aîné, élevé par lui en quelque sorte et ce dernier refusant de s'établir avant d'avoir assuré le sort de son cadet ?

Ce ne sont là que des suppositions, je me hâte de le reconnaître, mais il faut avouer qu'elles reposent sur des probabilités autrement sérieuses que celles émises par M. Waagen ou par son compatriote Fiorillo.

Le mariage de Palamedes Palamedesz était brillant pour un peintre. La famille de S'Gravesande à laquelle appartenait sa fiancée était ancienne dans le pays, riche et bien apparentée. L'union d'Anthoni semble avoir été plus modeste, quoique la famille van Hoorndijck fit également partie de la bonne bourgeoisie. Ses affaires du reste prospérèrent, car il acquit, dans les années qui suivirent son mariage, deux maisons situées dans la *Broerhuislaan,* quartier modeste et tranquille, mais où les immeubles à partir de 1650 prirent une certaine valeur à cause du grand nombre de faïenceries qu'on éleva de ce côté.

Malgré la différence de position, la plus affectueuse cordialité ne cessa pas de régner entre les deux frères. On peut le déduire de ce fait, que le plus jeune servit de parrain aux enfants de l'aîné, et donna son nom au premier-né d'entre eux.

Palamedes eut-il des enfants ? L'affirmative semble établie, quoique j'aie cherché soigneusement dans les *doopboeken* jusqu'en 1635 sans y rien trouver. Peut-être déménagea-t-il après son mariage, ou bien, ce qui semblerait plus probable, il voyagea sans doute. C'est apparemment vers ce temps qu'il alla en Flandre pour revoir la famille de son père et qu'il eut la bonne fortune de se rencontrer avec Van Dyck.

1. Le Z ainsi placé est l'abréviation de *Zoon,* fils. Cette mention veut donc dire Palamèdes, fils de Palamèdes.

Il faut se souvenir en effet que c'est en 1626, vers la fin de l'année, que le brillant élève de Rubens revint d'Italie, et ne pas oublier non plus qu'il quitta de nouveau Anvers en 1632, au mois d'avril, cette fois pour aller en Angleterre, où il devait mourir dix ans plus tard, sans avoir revu sa patrie. Or, à la fin d'octobre 1627, Palamedes se faisait seulement recevoir dans la gilde, et, bien qu'il pût acquitter son droit de maîtrise en deux paiements, il n'était certainement point en état d'entreprendre un voyage. Du reste, à cette époque, sa réputation n'était pas assez hautement établie pour que Van Dyck consentît à faire son portrait. D'un autre côté, nous verrons tout à l'heure qu'au commencement de 1631, il était encore à Delft, puisque le 18 février de cette année il faisait le dépôt de son testament entre les mains du notaire Villem de Lange. Ce testament même pourrait bien être un indice. En ce temps de guerre, un voyage était toujours un événement grave dans la vie. Rien de surprenant qu'on prît des précautions. Il me semble donc prudent de placer à l'été de 1631, c'est-à-dire un an après son mariage, ce voyage qui devait avoir ce résultat heureux de nous conserver ses traits.

Fut-il heureux en ménage? Ceci est une autre question qu'à deux cent cinquante ans de distance, et sur de simples documents d'état civil, il est assez difficile de résoudre. Il est probable que sa femme l'aima, car elle n'avait point, comme on dit vulgairement, « acheté chat en poche », et sa difformité était assez visible pour qu'elle se fût assurée qu'elle aurait des compensations morales. Le certain, c'est que lui, il aima sa femme et qu'en outre elle eut toute sa confiance. J'en trouve la preuve dans un document, que j'ai tout récemment découvert aux archives royales de la Haye, sur les registres de la Chambre des Orphelins [1]. Voici la teneur de ce document.

PALLAMEDES PALLEMEDES Z.

« Le 25 mai 1639 est comparu devant les Maîtres de la Chambre des Orphelins (*Weesmeesters*) Jacob van S'Gravesande présentant, au nom de Maria Euwouts van S'Gravesande, sa sœur, veuve de Pallamedes Pallemedesz, certain testament signé, le 18 février 1631, par sa sœur sus-nommée et sondit mari, en présence du notaire Willem de Lange et de témoins, et confirmé au lit de mort, par lequel testament la Chambre des Orphelins est exclue, etc., etc. »

Cette exclusion de la Chambre des Orphelins était alors une chose grave. A Delft, dans ce temps, c'était une mesure pour ainsi dire inusitée. Comme l'a fort bien remarqué M. Vosmaer, à propos du testament de Saskia van Uylenburg, c'était une marque tout exceptionnelle de confiance et d'affection. Sur les milliers de successions s'ouvrant avec participation de mineurs, qui m'ont passé sous les yeux, c'est à peine si à cette époque on en compte quelques-unes qui spécifient cette exclusion de la Chambre; et la preuve que même, dans la famille des Palamedes, ce n'était là qu'un fait purement accidentel, c'est qu'Anthoni, pas plus dans son premier mariage que dans son second, n'usa de précaution pareille.

En effet, en poussant mes recherches dans les registres des *Weeskamers*, j'ai trouvé sur le livre VII, à la page 426, deux actes qui nous révèlent, dans tous ses détails d'état civil, l'existence de l'aîné des deux frères. Voici ce double document :

1. *Momboirs en Weeskamers*, VILLE DE DELFT, Reg. III, folio 281.

ANTHONY PALAMEDES le peintre (de Schilder).

« Le 17 septembre 1653, a comparu devant les Maîtres de la Chambre des Orphelins, Anthony Palamedes, le peintre, et il a fait enregistrer les trois enfants qu'il a eus de sa défunte femme Annetje Joost van Hoorendijck : lesquels se nomment Palamedes, âgé de vingt ans environ, Joost de seize ans, et Maritge de onze années; avec assistance de deux tuteurs, qui sont Govert Rota, notaire, et Sixtus van Sysbergh, pour procéder à la vente de tous les biens laissés par la défunte mère, et au règlement de ses dettes et créances suivant inventaire. »

Viennent après cela les formules ordinaires par lesquelles il s'engage à payer une somme de cent florins; en outre, à élever ses enfants, à les pourvoir de vêtements, etc., à leur faire apprendre un métier, et, point important, il affecte en garantie sa personne, ses biens et notamment « ses maisons et propriétés sises au côté sud de la Broerhuislaan et confinant à l'ouest la propriété de Jan Gerrits van der Graff ».

Quelle était la valeur de ces immeubles? Une note marginale va nous la dire. Nous apprenons, en effet, par cette note marginale que, le 11 octobre 1653, il a été procédé à la vente de la plus petite de ces maisons (*het cleynste van de twee huyse*) et qu'elle a été adjugée à 700 florins. On peut donc estimer l'autre à environ 1,000 florins.

Maintenant passons au second acte.

« Le 23 janvier 1674, comparaît devant les Maîtres de la Chambre des Orphelins, Aeghien Woedewaerts, comme mère d'un enfant unique qu'elle a eu d'Anthoni Palamedes, en son vivant peintre, son regretté mari. Lequel enfant a nom Arthur, âgé de treize ans. Elle est assistée de Johan van Ophooven, notaire, et de Bastiaen van Cwyck, faïencier. »

L'acte nous apprend en outre que le défunt est mort sans avoir fait de testament, et que le régime de la communauté existait entre les époux.

Il me semble que voilà maintenant nos deux figures bien débrouillées. Résumons-nous, si vous voulez bien. Anthoni, puisqu'il nous faut commencer par l'aîné, n'est pas né en 1604, comme l'avait prétendu M. Waagen; il n'est pas mort en 1680, comme l'affirme Fiorillo; il ne fut pas reçu dans la gilde de Saint-Luc, en 1636, comme le croyait Houbraken.

Né probablement en 1600, il fut de bonne heure chef de famille, se fit recevoir dans la gilde en 1621, se maria en 1630, fut syndic en 1635, 1653, 1654, 1659, 1663, 1672 et 1673, et mourut à Delft au commencement de 1674 sans avoir, par conséquent, jamais quitté sa ville natale.

De son premier mariage il eut trois enfants : Palamedes en 1633, Joost en 1637 et Maritge en 1642. Devenu veuf en 1653, il se remaria avec Aeghien Woedewaerts qui lui donna, en 1661, un fils qui reçut le prénom d'Arthur.

Voilà qui est bien clair. Sa part, dans les œuvres signées, est tout aussi facile à établir : comme portraitiste, il peut revendiquer le portrait d'homme du musée de Bruxelles, le petit portrait du musée de la Haye; le *Buste de jeune fille* du musée de Berlin, signé A. PALAmed (n° 741); le portrait d'homme du musée de Copenhague, le portrait du prince Frédéric-Henri, au musée d'Amsterdam; et le portrait du pasteur Robertus Junius dont on connaît seulement la gravure par Cornelis Visscher[1]. — Comme

1. Ce portrait est signé *Palmedas pinxit* 1654. M. Frédéric Muller n'a pas hésité à voir dans ce nom une forme de Palamedes et à attribuer ce portrait à l'un des deux frères. Les faits révélés par nos der-

peintre de corps de garde et de scènes militaires et galantes, il faut lui restituer les *Soldats dans la maison d'un paysan,* du musée de Berlin, signé A. G. (?) PALAMEDES; le *Trompette hollandais,* de la galerie Lazienski, à Varsovie, signé A. PALAMEDES, 1654; le *Cavalier jouant du violon,* de la vente Fesch. Le *Repas,* appartenant à M. Ch. Blanc; la *Société Joyeuse,* du musée de Francfort, signé A. PALAMEDES; le *Paysan et sa famille,* de la vente Fresnaye, et le *Corps de garde,* de la vente van Helsleuter.

Pour Palamedes Palamedes « peintre de batailles », dit Bleyswijck, « nourri par Mars et Bellone », ajoute le poëte de Bie, *prœliorum pictor,* écrit au bas de son portrait le graveur Pontius, nous réserverons :

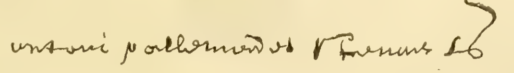
Les *Combats* des musées de Dresde, de Munich et de Vienne (ce dernier signé P. PALLAMEDES, 1638). Nous ajouterons le *Combat de cavalerie et d'infanterie,* du musée de Berlin, bien qu'il soit daté de 1689, chiffre mal lu sans doute ou transformé par quelque retouche maladroite; le *Coup de pistolet,* de la galerie d'Arenberg, et le *Choc de cavalerie,* de la vente Lafontaine.

Quant à l'existence de ce cadet des Palamedes, nous en connaissons également les traits principaux. Bien que Gault de Saint-Germain ait osé émettre cette singulière prétention qu'il n'appartenait pas à la Hollande [1], nous le laisserons à Delft, où il n'est pas né, cela est vrai, mais où il a vécu et travaillé. Nous savons en outre qu'il a vu le jour en 1607, qu'il reçut les conseils de son frère dont il fut l'élève, qu'il fut admis dans la gilde de Saint-Luc en 1627, qu'il se maria en 1630, fit son testament en 1631, visita probablement la Flandre cette même année, et mourut à Delft en 1638.

Pour que cette monographie fût complète, il est deux points qu'il faudrait encore éclaircir. D'où vient ce nom de Steven, Stevens, Stevers, dont on a rallongé le nom de Palamedes? et quel est l'auteur des tableaux allégoriques?

M. de Stuers, dans son *Catalogue du musée de la Haye,* dit en parlant d'Anthoni, « il était le fils aîné de Palamedes Stevensz », et il ajoute en note : « c'est-à-dire P., fis de Steven. Anthoni est toujours inscrit sous le nom de Palamedsz (fils de P.), jamais nous ne l'avons rencontré sous le nom de Steven, qui est celui de son grand-père et dont on a fait un nom de famille. »

Ces quelques lignes renfermeraient une explication assez plausible, s'il était prouvé que le père des Palamedes s'appelait Palamedes Stevens. Mais à moins que M. de Stuers ne possède sur ce point des lumières spéciales, nous croyons que cette question-là est loin d'être tranchée. En outre, ce n'est pas Stevens qui est le nom en litige, mais Stevers, ce qui est fort différent. Plus heureux que M. de Stuers, nous avons rencontré trois fois ce nom accolé à celui des Palamedes, deux fois sous la plume de Bleyswijck qui l'applique à chacun des deux frères et une fois sur les registres de la gilde de Saint-Luc, à la date de 1635. Cette dernière mention dont nous donnons ici le fac-simile orthographie Steuaerts.



mières découvertes viennent lui donner raison. La distance entre Rotterdam et Delft est presque insignifiante. En outre, il faut se souvenir que les deux Palamedes furent mariés par le pasteur Isaac Junius, dont Robertus Junius pouvait bien être le parent et même le frère.

1. « Les Hollandais ont réclamé ce peintre qui ne leur appartient pas. » *Guide des amateurs de tableaux,* t. II, p. 194.

Il serait peut-être imprudent de rapprocher ce nom de Stuart dont il semble être la corruption hollandaise et de rappeler que le père des Palamedes fut appelé à la cour des rois d'Écosse. Y a-t-il là une coïncidence? c'est ce que nous laissons à d'autres le soin de décider.

Enfin, pour les tableaux ou plutôt le tableau allégorique qui est d'une tout autre main que les œuvres que nous avons citées, en voici la signature telle que nous l'adresse un aimable correspondant.

P·PALAMEDES · F·A°·1662

Comme nous savons que Palamedes Palamedes est mort en 1638, cette grande allégorie qui représente, si j'ai bonne mémoire, la réunion du comté de Zutphen au duché de Gueldre, et mesure 2^{m},20 de hauteur sur 2 mètres, ne peut donc être de lui. Du reste l'influence de Gérard de Lairesse s'y fait sentir bien plus que les sévères préceptes de l'école de Delft. Une supposition qui nous vient de suite à l'esprit, c'est que ce pourrait bien être là un ouvrage du fils aîné d'Anthoni, de ce Palamedes qui avait vingt ans en 1653. Mais ce fils aîné a donc fait de la peinture? Il était donc établi à Nimègue? Double question à laquelle nous ne sommes pas en état de répondre pour le moment, et qui se trouve réservée pour un autre temps. Peut-être un accident heureux nous fournira-t-il la solution un jour ou l'autre.

En attendant, je ne crois pouvoir mieux terminer cette notice qu'en donnant le fac-simile de la signature d'Anthoni que j'ai retrouvée aux archives de Delft.

Antoni Palamedes

Cette signature date de l'année 1659 et me paraît clore heureusement cette restitution biographique de deux artistes dont on se plaignait de ne rien savoir, et dont l'existence est, je crois, maintenant aussi claire et aussi précise qu'on pouvait le souhaiter.

HENRY HAVARD.



BIBLIOGRAPHIE

Milet et le golfe Latmique, par MM. *Olivier Rayet*, ancien membre de l'École française d'Athènes, et *Albert Thomas*, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Tome Ier. Paris, Baudry, 1877, avec planches.

Nous n'avons pas à présenter M. Rayet aux lecteurs de la *Gazette*. Le jeune et savant professeur qui enseigne l'archéologie à l'École des Hautes-Études avec tant de distinction et de succès a pris depuis longtemps le meilleur parti, celui de se faire connaître lui-même, par des articles sur les antiquités grecques, pleins d'une érudition pénétrante et sûre et d'un vif sentiment de l'art. L'un de ces articles[1] résume déjà, en termes excellents, les principaux résultats du travail d'exploration d'où est sorti le grand ouvrage dont la première partie est aujourd'hui entre les mains du public.

On n'a pas oublié que MM. les barons Gustave et Edmond de Rothschild, connaissant les découvertes faites par les Anglais en Asie Mineure, sur l'emplacement du célèbre mausolée d'Halicarnasse et plus récemment au temple d'Éphèse, eurent la généreuse et patriotique pensée de confier, en 1873, à une mission française le soin d'exécuter des fouilles sur un autre point de cette région riche en ruines. M. Rayet, qui avait déjà visité la contrée pendant son sejour en Orient, comme membre de l'école d'Athènes, ne fut pas étranger au choix, particulièrement heureux, qui fut fait du grand temple milésien de Didymes ou des Branchides, édifice colossal, dont les débris, encore surmontés par trois énormes colonnes en place, avaient été reconnus et dessinés, mais non véritablement explorés par les architectes de la société des Dilettanti. Chargé de diriger cette mission, M. Rayet s'adjoignit un architecte, pensionnaire de notre Académie de Rome, M. Albert Thomas, d'après une tradition de confraternité entre les deux écoles, déjà consacrée par les meilleurs fruits, et qui cette fois encore, après avoir contribué à enrichir notre musée de monuments précieux, promet aux artistes et aux archéologues une publication d'un grand intérêt scientifique.

La première livraison de cet ouvrage, composée d'un tome de texte in-quarto de 116 pages et d'un fascicule de dix planches ou cartes in-folio, permet de se faire dès

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p. 497.

maintenant une idée du plan adopté par les auteurs, du soin et du talent apportés par chacun d'eux à la partie du travail qui lui est propre. Comme le titre le fait pressentir, ils ne se sont pas contentés d'étudier le temple d'Apollon Didyméen et d'en faire la monographie. Ils ont compris que les ruines de l'antiquité s'expliquent par ce qui les entoure, et que les recherches archéologiques gagnent en solidité et en intérêt à s'étendre dans un certain rayon, autour du point qui en est le centre et l'objet principal. Tous ceux qui ont fait des fouilles connaissent les longs jours de patience et d'attente auxquels la lenteur du travail condamne ceux qui les dirigent. Ce sont ces journées, si difficiles à passer dans l'immobilité, devant la tranchée béante et vide, que les deux voyageurs ont mises à profit pour élargir le cercle de leurs recherches. Pendant que leurs ouvriers déblayaient le sol, ou plus tard évidaient pour les rendre transportables les énormes bases sculptées qui font aujourd'hui l'étonnement et l'admiration des visiteurs du Louvre, MM. Rayet et Thomas ont trouvé le temps d'explorer, plus attentivement que ne l'avaient fait leurs prédécesseurs, la région environnante. Ils ont obtenu ainsi des documents multiples et concordants sur toute une époque de l'histoire de l'art, où cette partie de l'Ionie a été le point de départ et le principal théâtre d'une véritable révolution architecturale. L'étude de ce curieux mouvement du goût grec, qui détruisit en faveur de l'ordre ionique, l'ancienne prépondérance de l'ordre dorique, fait l'unité et l'intérêt capital de la publication que nous annonçons.

Dans son premier chapitre, M. Rayet décrit à grands traits, d'un style ferme et coloré, la vallée inférieure du Méandre. En s'appuyant sur les témoignages antiques et sur des observations scientifiques précises, il fait revivre la splendeur du passé à travers la désolation du présent; il nous montre cette côte de l'Ionie, non pas envahie comme aujourd'hui par les alluvions, mais telle qu'elle devait être dans l'antiquité, avec Milet, pour grand débouché maritime, avec Priène en face de Milet, de l'autre côté de l'entrée du golfe Latmique; il la peint animée par la mer, qui s'avançait alors dans les terres, jusque vers Héraclée du Latmos et Magnésie du Méandre, et se reliant par le cours du fleuve à la ville carienne de Tralles, marché intérieur en communication avec les routes de l'Asie. Deux belles cartes confirment cette démonstration et la font parler aux yeux. Les chapitres suivants sont consacrés à la description et à l'histoire particulière de Tralles; on y voit à quelle époque et dans quelles conditions l'ancienne ville asiatique a subi successivement l'ascendant de la civilisation grecque et la domination de Rome. L'auteur a eu raison de dépenser beaucoup d'érudition et de soin à reconstruire jusque dans le moindre détail cette vie locale des cités : c'est aujourd'hui le seul fond solide sur lequel on puisse espérer refaire quelques chapitres de l'histoire de l'art antique. Il fait concourir à cette reconstruction les textes, les inscriptions, les médailles, avec une variété de ressources qu'il n'est pas donné à tous de réunir et de faire ainsi marcher de front.

Les ruines de Tralles, entassement confus de débris, n'ont pu être l'objet que d'une reconnaissance archéologique. Le lecteur ne s'en forme pas moins une idée très-vive de l'aspect de cette ville demi-orientale, demi-grecque, dont les principaux édifices et même le grand palais sacerdotal, bâtis en briques suivant la tradition assyrienne et babylonienne, voyaient s'élever à côté d'eux d'élégantes constructions helléniques; tels étaient le théâtre, dont la scène était ornée d'un double étage de décorations peintes, par le scénographe Apatourios d'Alabanda, et le temple d'Esculape, ouvrage de l'un des maîtres de la nouvelle école ionienne particulièrement étudiée par MM. Rayet et Thomas. Cet ancien architecte est nommé, au gré des copistes et des

éditeurs de Vitruve, Argélius, Archésius, Arcésius, Tarchésius; M. Rayet suppose qu'il s'appelait Thargélios, nom qui a l'avantage d'être bien grec et même ionien. Seulement, c'est peut-être forcer un peu le texte latin que de se représenter le temple de Tralles comme un édifice ionique entouré de colonnes corinthiennes. Vitruve dit que ce maître avait écrit sur les proportions de l'ordre corinthien et sur le temple



CHAPITEAU DE PILASTRE DU TEMPLE DE PRIÈNE.

(Tiré de l'ouvrage : « Milet et le Golfe Latmique »)

ionique d'Esculape à Tralles : ne serait-il pas plus naturel de penser qu'il y avait là deux traités distincts, l'un de théorie, l'autre de pratique?

Les planches qui accompagnent le premier fascicule du texte se rapportent aux livraisons suivantes et en font pressentir tout l'intérêt. Nous y remarquons une application très-réussie de gravure photographique à la reproduction de l'Apollon archaïque en bronze trouvé à Piombino, type que M. Rayet rapproche avec raison de l'Apollon Didyméen. Cinq planches gravées donnent les premières études de M. Albert Thomas sur le temple de Minerve Poliade à Priène, autrefois dessiné en partie pour les Dilettanti, et complétement déblayé, il y a une dizaine d'années, par un autre explorateur anglais, M. Pullan. La restauration de ce temple célèbre était l'introduction nécessaire du travail d'ensemble entrepris par MM. Rayet et Thomas. Ils trouvaient là le modèle ou, comme disaient les Grecs, le *canon* de la nouvelle architecture ionique, l'œuvre savante et raisonnée de Pythéos ou Pythios (M. Rayet se prononce avec

Brunn pour le dernier nom), l'artiste qui fut le législateur de cette école d'architectes novateurs.

La deuxième livraison, dont nous avons vu d'avance plusieurs parties en préparation, sera particulièrement consacrée au temple de Priène; nous pouvons dire que la création du maître ancien se trouvera pour la première fois étudiée dans son ensemble et dans ses détails avec l'exactitude religieuse et intelligente qu'elle méritait. Il est curieux sous ce rapport d'observer le progrès accompli sur les vieilles gravures des *Ionian Antiquities*, qui cependant ont contribué de leur temps à redresser aussi le véritable sentiment de l'architecture grecque. Par exemple, l'un des traits les plus originaux de l'ordre de Priène est la composition de la base de la colonne, dont le tore repose sur deux scoties superposées. Cette combinaison hardie, en appuyant une partie saillante et pleine sur une partie plus évidée, mais que le redoublement rend élastique et forte, donne au support une souplesse qui s'accorde très-heureusement avec le caractère général de la colonne ionique. Seulement le dessinateur des Dilettanti avait rétréci à l'excès la partie inférieure de la base, où sont les scoties; il affaiblissait ainsi le support et changeait la hardiesse en témérité. Les dessins que nous avons sous les yeux, faits sur des mesures beaucoup plus exactes et plus minutieuses, donnent au contraire l'idée d'un profil savant et très-étudié, qui rétablit une parfaite subordination entre les saillies. Le chapiteau même, dont les proportions, dans l'architecture grecque de l'Asie Mineure, s'écartent déjà trop, suivant nous[1], des types larges et variés des Propylées d'Athènes et du temple de Phigalie, gagne singulièrement à être étudié dans les excellents dessins de M. Thomas; on y voit ce qu'il conserve de l'élégance hellénique et combien il est encore loin des formes banales et pauvres, données généralement à l'ordre ionique par les architectes romains.

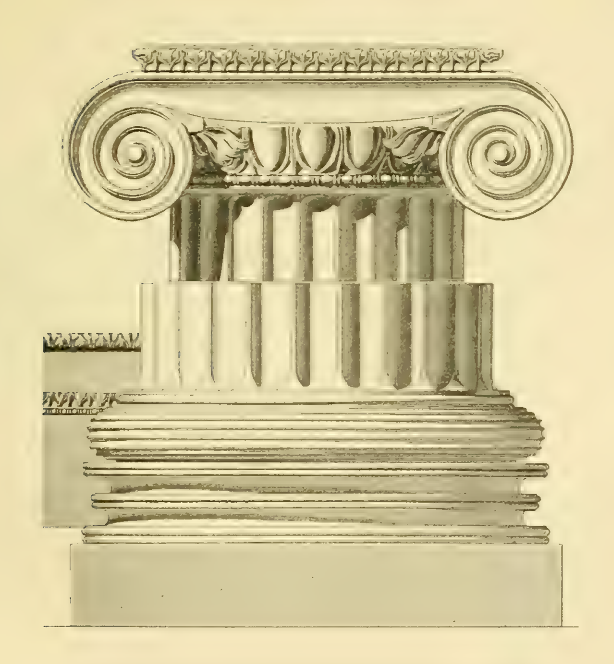
Ce qui n'a pas été tenté et ce que nous donnera la prochaine livraison de l'ouvrage de MM. Rayet et Thomas, c'est une restauration complète, avec élévations et coupes, du temple de Priène. Un travail de ce genre, accompli sur les principales ruines de la même région, permettra seul d'apprécier en toute connaissance de cause les modifications apportées dans l'art par les architectes ioniens. Leur grand effort s'est appliqué nécessairement à introduire dans les ensembles des rapports inconnus avant eux. S'ils ont proscrit l'ordre dorique, condamnation qui malgré tout retombera toujours un peu sur ceux qui l'ont prononcée, c'est très-certainement qu'il se pliait mal à ces xigences nouvelles. Le mouvement de réaction et de revendication quasi-nationale qu'ils ont conduit en faveur de l'ionique ne les a pas empêchés de lui imposer aussi certains sacrifices de rhythme et de forme, pour l'approprier à l'ordre extérieur de leurs temples octostyles et l'élever jusqu'aux proportions colossales du temple de Didymes. On n'en admirera pas moins ce qu'ils ont mis à la fois de science pratique, de génie et de goût à développer, après la grande époque d'Ictinos et de Mnésiclès, certains côtés nouveaux de la beauté architecturale, à créer, comme Lysippe dans la sculpture, ces proportions à effet, qui plaisaient aux contemporains de Philippe et d'Alexandre, et qui se prêtaient aussi plus commodément aux nécessités croissantes de l'art de bâtir.

Quant au grand temple de Didymes, nous pouvons nous faire d'avance une idée de l'importance et du mérite de l'étude qui lui sera consacrée, par l'article que M. Rayet a publié ici même, et par la remarquable restauration qui a été expo-

1. Voir les réserves que nous avons faites à ce sujet, *Mission de Macédoine*, p. 223, cf. p. 168, dans une rapide revue de l'architecture grecque, où nous signalions déjà la révolution architecturale opérée par la nouvelle école ionienne.

sée par M. Thomas, comme son envoi de Rome. Les ruines et les fragments de Magnésie du Méandre donneront aussi aux deux auteurs l'occasion d'étudier l'œuvre d'Hermogènes, celui des architectes ioniens qui se montra le plus hardi dans ses innovations. De pareils travaux, exécutés sur les monuments avec une science scrupuleuse, nous rendront quelque chose des traités perdus, que plusieurs maîtres de cette école avaient pris soin de rédiger eux-mêmes sur leurs constructions. Nous ne croyons pas pouvoir adresser de meilleur et de plus sérieux éloge à la belle publication dont nous attendons la suite avec impatience.

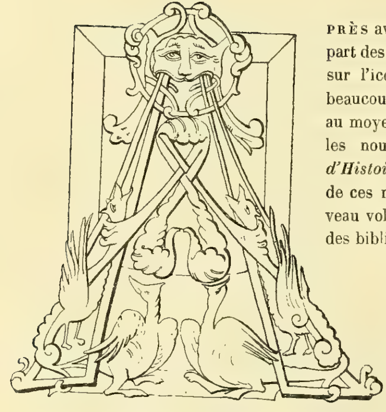
LÉON HEUZEY.



CHAPITEAU ET BASE D'UNE COLONNE DU TEMPLE DE PRIÈNE.

NOUVEAUX MÉLANGES D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DU P. CH. CAHIER[1]

BIBLIOTHÈQUES



PRÈS avoir emprunté aux manuscrits la plupart des éléments des remarquables mémoires sur l'iconographie, le symbolisme, l'art et beaucoup d'autres choses encore appartenant au moyen âge, qui composent les anciens et les nouveaux *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire,* le R. P. Ch. Cahier s'occupe enfin de ces manuscrits eux-mêmes dans un nouveau volume qui traite plus particulièrement des bibliothèques[2].

Plusieurs chapitres de ce volume ne sont point de notre compétence. Tels sont ceux que l'auteur a placés en tête et qui sont des réfutations, fondées ou non, — nous n'en savons rien — des idées de Letronne et de Libri sur l'ignorance ou les connaissances des saints Pères sur la cosmographie et les sciences.

Le mémoire spécial aux Bibliothèques du moyen âge nous intéresse davantage, mais non spécialement, lorsque la question d'art n'y est point traitée. Plusieurs faits cependant y sont à noter, parce qu'ils tendent à disculper le moyen âge — le haut, comme l'appelle le R. P. Ch. Cahier, comme celui que par opposition il faudrait appeler le bas — du reproche d'avoir non pas persécuté, mais simplement négligé les livres de l'Antiquité.

Si ce reproche a été formulé, il nous paraît l'avoir été légèrement, car si les livres des anciens sont parvenus jusqu'à nous, c'est grâce aux transcriptions qui en ont été

1. Un vol. in-4° avec figures. — Firmin-Didot et Cie. — Paris, 1877.

2. Voir sur les trois premiers volumes des *Nouveaux Mélanges d'archéologie* la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e série, t. XV, p. 398 et suivantes.

faites pendant toute la durée du moyen âge. Dire qu'ils ont été l'objet d'une étude universelle, comme aujourd'hui, serait peut-être trop. Mais qu'ils aient été la passion de quelques-uns et l'objet du respect de beaucoup, cela doit être hors de doute.

Ainsi, dès le VIIᵉ siècle, les œuvres d'Homère furent portées en Angleterre, qui était alors un ardent foyer d'érudition : foyer si ardent, que saint Benoît Biscop, qui vivait en 674, fit jusqu'à cinq voyages sur le continent pour augmenter les bibliothèques des deux abbayes qu'il dirigeait. Et ces bibliothèques ne comprenaient pas seulement les œuvres des pères de l'Église, suivant des vers attribués à Alcuin, on y voit passer les noms de Pline, d'Aristote, de Cicéron «*rhetorque Tullius ingens*», de Virgile, de Stace et de Lucain.

Aussi ce fut à l'Angleterre, nourrie des fortes études de l'Antiquité, que Charlemagne demanda des maîtres.

Il ne fut point d'évêque qui, fondant une église, ne fondât à côté d'elle une bibliothèque, qu'un abbé du XIIᵉ siècle compare à un arsenal. « *Claustrum sine armorio quasi castrum sine armentario,* » dit-il en jouant sur les mots, mais en nous indiquant du même coup qu'une armoire suffisait en ce temps pour contenir une bibliothèque. Aussi était-il facile de l'enlever, aux religieux forcés d'abandonner leur monastère devant l'invasion des Barbares. Plusieurs même l'emportaient en voyage. Tel fut saint Brunon, archevêque de Cologne au Xᵉ siècle. Et ce n'étaient pas seulement des livres liturgiques qu'il mettait dans ses bagages, mais ceux que nous appelons classiques, puisqu'on y voit figurer Plaute et Térence. Il aurait pu écrire, sur le coffre qui renfermait ses livres, ce qu'Isidore de Séville disait de sa bibliothèque :

« *Sunt hic plura sacra, sunt et mundalia plura.* »

Pour former les bibliothèques nombreuses dont le R. P. Cahier donne une liste qui sans doute n'est point complète, il existait dans les abbayes un atelier «*scriptorium*» ou des écrivains «*antiquarii*» sous la direction de l'*Armarius,* copiaient et revisaient les textes; besogne dont se chargèrent les plus savants, qu'ils y fussent ou non contraints par une règle qui remonte au IVᵉ siècle et que formule ainsi, au VIᵉ, un abbé du midi de la France :

« *Paginam pingat digito, qui terram non proscendit aratro.* »

Le *scriptorium* était parfois divisé en cellules ou travaillaient isolément les jeunes religieux et souvent les vieux auxquels on voulait donner quelque repos.

Afin d'augmenter leurs bibliothèques, les abbayes et les colléges de chanoines se prêtaient mutuellement leurs livres dont elles se communiquaient les catalogues, et l'on voit, au IXᵉ siècle, un abbé de Ferrières s'adresser au pape lui-même afin d'obtenir le *De Oratore* de Cicéron, Quintilien et les Commentaires sur Térence.

Les comiques, on le voit, étaient recherchés dans cette société qui ne s'amusait guère, et qui cherchait à l'immense ennui d'une vie constamment tendue, des distractions permises.

Il arriva parfois qu'un abbé, chargé de transmettre un livre, l'accaparait pour un temps afin de pouvoir le transcrire. Ainsi fit Raban-Maur à l'égard de saint Loup de Ferrières, pour un *Aulu-Gelle* qu'il devait transmettre au célèbre Einhard que l'on appelle Eginard, nous ne savons pourquoi.

Le fonds des bibliothèques s'augmentait parfois encore des contributions en livres exigées des élèves ou des novices. Des taxes spéciales frappaient aussi toutes les fondations et tous les officiers de l'abbaye.

Enfin, des monastères de femmes furent occupés aux transcriptions. Plusieurs religieuses s'y rendirent célèbres et plusieurs aussi furent assez savantes en la langue latine pour comprendre ce qu'elles écrivaient.

Des taxes servaient également à pourvoir à la reliure des livres ; et des seigneurs, Charlemagne lui-même, autorisèrent des chasses afin de fournir de peaux les ateliers de reliure.

Tous ces faits prouvent que l'ignorance était loin d'être systématique chez les clercs du moyen âge, haut ou bas; et, de fait, pourquoi l'aurait-elle été lorsque rien dans la science ne contrariait la foi?

Mais il ne faudrait pas s'abuser, ce nous semble, sur l'universalité de cette science de l'Antiquité ainsi que sur celle de la diffusion de l'éducation. Il est facile, lorsque l'on glane sur le champ de plusieurs siècles, de récolter une abondante gerbe de faits et de l'étaler aux yeux.

L'éducation était certainement plus répandue que ne le croient, et surtout que ne le disent les aveugles ennemis du moyen âge, mais nous croyons qu'elle l'était moins que ne le laisseraient supposer les recherches que nous venons d'analyser.

Aux abbayes de femmes occupées de la transcription des livres classiques ou non, nous pourrions opposer celles qu'Odon Rigaud, le sévère archevêque de Rouen, était impuissant à réformer. Toutes les fois que ses visites pastorales l'y ramenaient il en rouvait les religieuses occupées à des œuvres de toilette ou de gourmandise.



AINTENANT abordons un chapitre qui nous appartient davantage, car il traite de la calligraphie.

Le luxe des manuscrits commence de bonne heure, ou plutôt ne doit être qu'une suite des habitudes grecques et latines, si nous considérons par quelle suite insensible de transitions l'art païen se transforma afin de devenir chrétien.

Toujours est-il qu'un abbé des premiers temps recommande à ses cénobites de ne point orner leurs livres, et qu'au IVe siècle, saint Jérôme renouvelle les mêmes défenses en des termes qui nous montrent quel était en son temps le luxe des manuscrits : « *Inficiuntur membranœ colore purpureo, aurum liquescit in litteras : gemmis codices vestiuntur.* »

Plus tard saint Bernard s'élève contre un pareil luxe pratiqué chez les moines de Cluny, mais d'un autre côté saint Ephrem loue ce luxe des livres qu'il devient indispensable d'appliquer à ceux que l'on destine au service de l'Église. Luxe heureux en définitive, puisqu'il a sauvé de la ruine une foule de manuscrits qui eussent disparu sans lui, ainsi que le R. P. Ch. Cahier le remarque avec raison. Luxe heureux encore, parce qu'il a arraché quelques hommes à l'ignorance en leur donnant le désir de comprendre le commentaire des belles images qu'ils voyaient. Tel fut le cas d'Alfred le Grand.



SAINT DUNSTAN AUX PIEDS DE SAINT GRÉGOIRE.

Dessin de saint Dunstan (xe siècle).

Nous n'avons rien à voir de ce qui, dans les recherches du savant jésuite, touche à l'écriture proprement dite, la *Gazette des Beaux-Arts* ni nous n'étant diplomatistes; nous n'avons point non plus à répéter ce que nous avons dit jadis à propos des études de M. Ed. Fleury sur les *Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon.* (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XVI, p. 229 et suivantes : *Des lettres initiales dans les manuscrits du moyen âge.*)

Depuis les lettres « ichthyoïdes » du VIII[e] siècle, qu'un auteur donne pour preuve de la sobriété de celui qui les traçait, jusqu'aux lettres paraphées du XV[e], qui seraient sans doute pour le même un témoignage de sa fantaisie, nous avons déjà indiqué les caractères des initiales suivant les différents siècles, et nous ne croyons pas d'ailleurs que ces lettres, pour belles qu'elles soient, et surtout parce qu'elles sont belles, appartiennent à la calligraphie.



PORTRAIT DE GIOTTO, D'APRÈS UNE FRESQUE DE L'ARENA.

Ceux qui écrivaient les manuscrits et ceux qui y traçaient les lettres initiales n'étaient pas toujours les mêmes. Plusieurs cependant réunissaient les deux talents. Tel fut saint Dunstan, archevêque de Cantorbery (961 + 988), qui, orfévre en même temps que musicien, écrivait des livres qu'il décorait lui-même, ainsi que le montre le fac-simile réduit d'un dessin à la plume calqué par le R. P. Martin, dans un manuscrit des œuvres de saint Grégoire, probablement. Saint Dunstan s'y est représenté en archevêque aux pieds de l'apôtre des Anglo-Saxons.

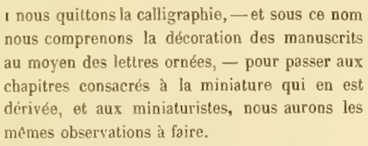
Les calligraphes travaillaient d'après un certain canon, ainsi qu'il résulte d'une lettre où saint Loup de Ferrières demande à Einhard de lui adresser en une cédule fermée la mesure « *mensuram descriptam* » des lettres antiques, surtout des grandes, que fait l'écrivain royal Bertrandus.

L'enluminure des manuscrits qui, ainsi que la miniature, est un corollaire des lettres ornées, pratiquée d'abord dans les cloîtres où nous avons vu que se faisait la

transcription des livres, en sortit en même temps que l'industrie des copistes, lorsqu'au XIII[e] siècle les universités furent créées et se développèrent. Pour toute la jeunesse studieuse qui suivait leurs leçons il fallait bien des livres; celle-ci se passionna tellement pour leur décoration, qu'elle y dépensait tout son argent. Les parents s'en plaignaient. Ils se plaignent encore aujourd'hui, mais pour des dépenses d'autre nature.

Si le R. P. Ch. Cahier discute les noms que l'on donne aux différentes écritures, noms qui semblent indiquer les influences exercées à certaines époques par les *scriptoria* de certaines abbayes, comme celle de Saint-Gall, par exemple, du VIII[e] au XIII[e] siècle, notre paresse eût désiré qu'il nous indiquât de quels centres sont sortis ces divers genres de lettres. Il nous donne bien une liste de copistes depuis le VI[e] siècle jusqu'au XVI[e] inclusivement; mais les individualités plus ou moins brillantes qu'il nous fait connaître ne sont peut-être pas les représentants des centres d'influence. Il faudrait plus que des noms : il faudrait des manuscrits d'origine certaine et leurs copies ou leurs dérivés, comme il s'en rencontre à la Bibliothèque nationale. Tels sont la *Biblia sacra,* les œuvres de Raban-Maur, l'*Apocalypse,* etc.

Les nomenclatures les plus complètes ne peuvent suppléer à l'étude des monuments, car on a travaillé partout au moyen âge, et les noms qu'a réunis le R. P. Cahier appartiennent à tous les temps et à toutes les abbayes. Ils peuvent servir à composer une histoire de la calligraphie, mais ils ne donnent point un chapitre de cette histoire.



Si nous quittons la calligraphie, — et sous ce nom nous comprenons la décoration des manuscrits au moyen des lettres ornées, — pour passer aux chapitres consacrés à la miniature qui en est dérivée, et aux miniaturistes, nous aurons les mêmes observations à faire.

Certes, le R. P. Ch. Cahier nous montre qu'il ne s'est point confiné dans l'étude des textes, et que celle de la technique et des transformations de la peinture des manuscrits, depuis le *Virgile* du VI[e] siècle jusqu'aux chefs-d'œuvre de Julio Clovio, au XVI[e], ne lui est point étrangère; qu'il comprend l'importance du rôle joué par les miniatures dans la transmission de l'art, si bien que les grands peintres primitifs italiens comme le Giotto et Fra Angelico ne sont pour lui que des miniaturistes travaillant en grand et sur le mur; que cette importance ne lui apparaît pas moins grande pour l'histoire du mobilier, du costume et des mœurs, si bien qu'il voudrait voir l'histoire illustrée par la copie de manuscrits contemporains de ses récits; mais, outre que son œuvre est déjà de date ancienne, elle est un peu hachée, ainsi qu'il l'avoue lui-même.

Les vues d'ensemble y manquent en effet, ainsi que des classifications par siècles

et par écoles, contrairement à ce qui se fait pour l'étude de l'art de la peinture à partir de sa renaissance en Italie.

Mais, considérés au point de vue « documentaire », comme on dit aujourd'hui à l'École des Chartes, les Mémoires que le R. P. Cahier a réédités en les rajeunissant, surtout par des notes qui ont souvent plus d'importance que le texte, abondent en faits intéressants rassemblés à l'aide d'une vaste érudition, et à la suite de formidables lectures.

Comme il est sans cesse préoccupé de venger le moyen âge et les moines de l'accusation d'avoir méprisé et honni l'antiquité, il cite un curieux passage d'un auteur du IXe siècle. Saint Théodore Studite écrivant à des religieuses les engage à « fixer leurs regards sur les grands exemples laissés par les saints, de même que l'artiste s'impose d'étudier le bel antique. »

Au IXe siècle, en effet, l'art est tout imprégné de l'antique, traduit par des barbares, si l'on veut; et, plus tard, lorsque l'art, sous des mains françaises, prit ce caractère particulier auquel on donne le nom de gothique, c'est lui que l'on prétendait encore imiter. Certaines statues de la cathédrale de Reims en font foi, ainsi que quelques bas-reliefs de la cathédrale d'Auxerre : Villard de Honnecourt, dans son *Album*, nous donne quelques croquis qu'il dit expressément avoir faits d'après des œuvres païennes, bien qu'elles y ressemblent fort peu, car le sentiment du fac-simile est un sentiment tout moderne.

Il y aurait, dans cette voie, une intéressante étude à faire pour qui aurait le goût de comparer, un fidèle crayon à sa disposition, le loisir de voyager et du temps à perdre.

Si le fil conducteur, parmi les divisions d'un livre fait de mémoires rapportés, il faut bien le dire, est cette préoccupation de retrouver pendant tout le moyen âge l'étude constante de l'Antiquité, il n'en faut pas conclure que le R. P. Charles Cahier soit, non pas un païen, mais simplement un classique.

Voici ce qu'il dit en effet à propos des arts du moyen âge et de l'Antiquité, et c'est par cette citation que nous terminerons cette étude superficielle d'un livre dans lequel il y a énormément à apprendre, livre que termine un mémoire très-intéressant, à la science duquel s'ajoute le mérite d'une composition bien ordonnée, sur les « *Bibliothèques espagnoles du haut moyen âge* », par le R. P. Jules Tailhan.

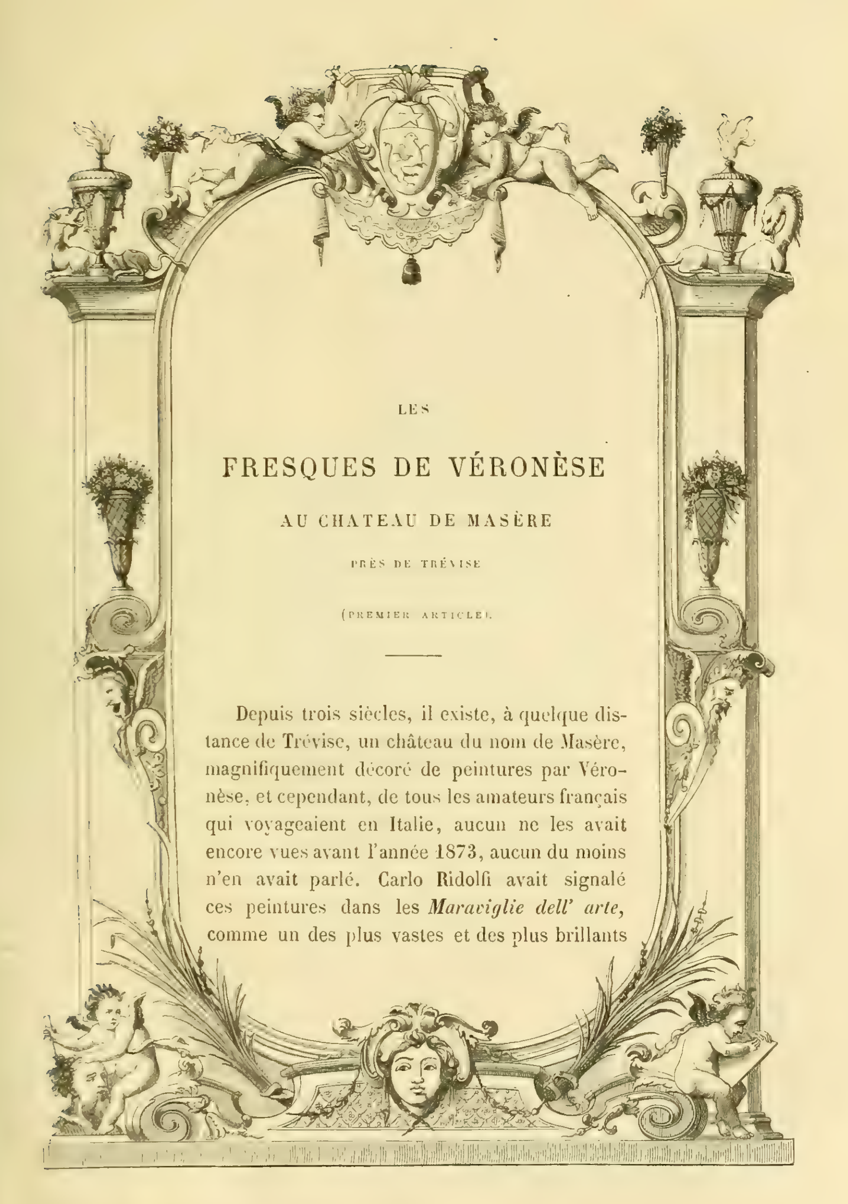
« Au moyen âge, chez nos aïeux, dit le R. P. Ch. Cahier, le défaut de dessin et de tout ce qui est technique est compensé par le sentiment. Il y avait manque d'expérience et d'études; mais quelque chose y vivait, de l'héritage légué par l'art chrétien primitif. Dans la réaction contre le paganisme, peu importait le matériel; l'idéal était tout, d'autant plus que l'autre partie avait été puissamment étreinte par l'Antiquité idolâtre qui se l'était comme appropriée. Et puisque l'art païen avait tout donné à l'extérieur, à la forme, l'art du christianisme voulut tout donner à l'âme, au mysticisme. L'un et l'autre étaient incomplets sans doute; mais encore une fois là où ces deux vies ne s'embrasseront pas sans que l'une des deux soit étouffée par l'autre, l'art le plus honorable à l'homme et celui qui l'éleva le plus est celui qui, dans l'enfance des moyens, a trouvé la plus grande hauteur des sentiments. »

Mieux vaudrait assurément le *mens sana in corpore sano*, ou si l'on aime mieux l'alliance de l'idéalisme et de la forme. Quelques artistes l'ont réalisée au XVIe siècle et de nos jours; mais lorsque l'alliance ne se rencontre pas, bien que nous soyons doué d'une certaine dose d'éclectisme, nous partageons en art le sentiment du savant jésuite.

ALFRED DARCEL.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [429]



LES

FRESQUES DE VÉRONÈSE

AU CHATEAU DE MASÈRE

PRÈS DE TRÉVISE

(PREMIER ARTICLE).

Depuis trois siècles, il existe, à quelque distance de Trévise, un château du nom de Masère, magnifiquement décoré de peintures par Véronèse, et cependant, de tous les amateurs français qui voyageaient en Italie, aucun ne les avait encore vues avant l'année 1873, aucun du moins n'en avait parlé. Carlo Ridolfi avait signalé ces peintures dans les *Maraviglie dell' arte*, comme un des plus vastes et des plus brillants

ouvrages du généreux maître, et nous savions, par le témoignage des Vénitiens qui nous les avaient indiquées à Venise, que les décorations de Masiera (ou Masera) étaient merveilleusement conservées. Mais l'invention des chemins de fer a produit ce phénomène singulier qu'elle a rendu toutes les autres voies d'une longueur désespérante, de sorte que partout où l'on ne voyage pas à la vapeur, on trouve impraticables les routes qui paraissaient autrefois les plus rapides. Les chemins de fer font sur notre planète comme des raies de lumière qui laissent dans l'ombre tout ce qu'elles ne touchent point.

En l'année 1873, ayant eu occasion de faire pour la troisième fois une excursion à Venise, nous eûmes la curiosité d'aller voir avec deux de nos amis le château de Masère. Il ne fallait pour cela que s'arrêter le matin à Trévise et y louer une calèche pour la journée. Masère est à une distance de trois heures. La route qu'il faut prendre traverse une contrée fertile, cultivée par une population heureuse, riche et forte. Les femmes y sont belles à tous les âges, même dans leur vieillesse — elles ressemblent alors à des sibylles de Michel-Ange —. Leur regard est à la fois aimable et fier. Du haut de leurs charretées de foin, elles nous saluaient en riant et se rejetaient ensuite dans les bras de leurs frères ou de leurs maris, hommes robustes, à la taille bien prise, à l'air sérieux et doux, qui par moments nous rappelaient les moissonneurs de Léopold Robert.

C'est au fond d'une vallée formée par la chaîne de montagnes que l'on appelle les Alpes carniques, dans un pays agreste et même un peu sauvage, qu'est bâti le village de Masère (autrefois Masiera), dominé par le château que nous allions visiter. Nous aurions beaucoup à dire de ce château dont l'architecture est dans le goût de la renaissance italienne, et qui est distribué avec convenance et avec ampleur. Palladio en fut l'architecte, et il en a parlé, mais très-sommairement, selon son habitude, dans son second livre de l'*Architecture*, qu'il a consacré aux bâtiments construits sur ses dessins à Vicence et ailleurs. Voici le peu qu'il en dit :

« La fabrique dont je donne ici le dessin est à Masera, lieu voisin d'Asolo, dans le Trévisan. Elle appartient à monseigneur le révérendissime patriarche d'Aquilée (Daniel Barbaro) et au magnifique Marc-Antonio, son frère. Cette partie du bâtiment qui fait saillie au dehors est à deux étages, dont le supérieur est de plain-pied avec la cour de derrière. Cette cour, *cortile*, est de niveau avec le sol de la colline qui a été taillée et abaissée tout exprès pour faire place à une fontaine richement décorée de stucs et de peintures. Cette fontaine forme un étang où l'on nourrit du poisson, et l'eau qui s'en échappe traverse les cuisines du

château, et, après avoir servi à l'irrigation des jardins dessinés à droite et à gauche du chemin montant qui conduit à l'édifice, elle forme deux bassins avec leurs abreuvoirs. En partant de là, elle arrose un verger rempli d'excellents fruits et peuplé de gibier, *selvaticine*. La façade de



FIGURE DE MUSICIENNE, PEINTURE EN CAMAÏEU, DE VÉRONÈSE.

(Château de Masère, près de Trévise.)

la maison d'habitation a quatre colonnes d'ordre ionique, et le chapiteau des colonnes d'angle se retourne de manière à faire front des deux côtés (c'est-à-dire à ne pas se montrer en balustre sur la face latérale exté-

rieure, mais à présenter sur cette face deux volutes comme sur le front de l'édifice). Je dirai dans le livre consacré aux temples comment se font ces sortes de chapiteaux. A droite et à gauche du frontispice en avant-corps, s'étendent des loges (des arcades à bossages) à l'extrémité desquelles s'élèvent deux colombiers, dont l'un contient au rez-de-chaussée les pressoirs, l'autre les écuries, les remises et les dépendances ordinaires d'une maison de campagne[1]. »

C'est ainsi que Palladio, avec sa concision ordinaire et désespérante, décrit la villa Masère, sans nommer ses collaborateurs qui sont pourtant deux hommes illustres. Ce qu'il ne dit point, c'est que le fronton de la façade est décoré d'un écusson porté par deux figures agenouillées et sur lequel sont écrits les noms des deux frères, Marc-Antonio et Daniele Barbaro, et que ces deux figures sont l'ouvrage du célèbre sculpteur vénitien Alessandro Vittoria, qui a orné de statues et de stucs les jardins de la villa et les grottes de la fontaine. Ainsi trois grands artistes de la Renaissance, trois des plus grands, ont été employés au château de Masère : Palladio en a été l'architecte, Alessandro Vittoriale sculpteur, et Paul Véronèse le peintre.

Suivant toute apparence, Véronèse était âgé de trente-six ou trente-sept ans, c'est-à-dire qu'il était dans toute la force de son génie lorsque Daniel et Marc-Antoine Barbaro lui confièrent la décoration de leur villa. La *décoration!* le mot semblait avoir été fait pour lui, et lui pour la chose. Tout ce qui peut amuser le regard, détendre les cordes de l'esprit et rafraîchir la pensée en la reposant, Paolino l'a employé dans ce palais

1. Voici les courtes explications que donne Palladio lui-même sur le château de Masère, et qu'il accompagne d'un plan avec des mesures qui, dans l'exécution, ont été légèrement diminuées.

« ... Quella parte della fabrica, che esce alquanto in fuori, ha due ordini di stanze, il piano di quelle di sopra è à pari del piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte rincontro alla casa una fontana, con infiniti ornementi di stucco, e di pittura. Fa questa fonte un laghetto, che serve per peschiera : da questo luogo partitasi l'acqua scorre nella cucina, et dapoi irrigati i giardini, che sono della destra, e sinistra parte della strada, la quale pian piano ascendendo conduce alla fabrica, fa due peschiere coi lori beveratori sopra la strada commune, donde partitasi, adacqua il Bruolo, il quale è grandissimo, e pieno di frutti eccellentissimi e di diverse selvaticine. La facciata della casa del padrone ha quattro colonne di ordine Ionico; il capitello di quelle de gli angoli fa fronte da due parti; i quali capitelli come si facciano, porrò nel libro dei Tempii. Dall' una, e l'altra parte vi sono loggie, lequali nell' estremità hanno due colombare, e sotto quelle vi sono luoghi da fare i vini, e le stalle, e gli altri luoghi per uso di villa (Palladio, *I quattro libri dell' Architettura, in Venetia,* édit. de 1581).

avec une facilité, une abondance, une verve pittoresque et une fantaisie qu'on ne trouverait nulle part au même degré. Que peindra-t-il sur les murailles de ces chambres en enfilade, dans la galerie qui mesure la longueur de l'habitation du maître, au-dessus des portes et des cheminées, sur la frise et sur les soffites des *stanze* et sur le plafond octogone qui recouvre un des salons de réception ? L'artiste peindra ce qu'il lui plaira : des femmes, des enfants, de beaux garçons, de beaux vieillards, des divinités de l'Olympe, les saints du paradis, les Vertus, les Vices, des musiciennes, des pages, des patriciens, des amours, des paysages, des sculptures feintes, des guirlandes de fruits et de fleurs, des masques de bronze, des lions, des chevaux, des chiens, des serpents, tout ce qu'il voudra, tout ce qui traversera son imagination ou sa mémoire, tout ce que son caprice inventera. Le voilà donc à l'œuvre, sans aucun programme, sans aucune gêne, livré à son indépendance absolue.

Le plan du premier étage, de celui qui seul doit être décoré de peintures, forme une croix latine, dont le grand bras est une longue et vaste galerie. Mais ce n'est point là que Véronèse se donnera carrière et qu'il déploiera toutes les ressources de son génie. Comme d'aussi grandes surfaces lui eussent imposé par leurs proportions un certain décorum, je veux dire la nécessité d'une ordonnance régulière ou dignement pondérée, il a négligé l'ornement de ces surfaces et il n'y a peint que huit figures de femmes, dans des niches simulées, séparées entre elles par des pilastres et des portes à frontons. Ces figures ont été prises à tort pour les Muses : Véronèse, dans son naïf bon sens, n'eût pas commis la faute de peindre les Muses en nombre pair. Chacune tient à la main un instrument de musique, l'une un luth, l'autre une lyre, celle-ci une viole, celle-là un tambour de basque. Il en est une qui est vue de dos et qui porte un instrument lourd, sans doute un orgue portatif. Elle tourne vers le spectateur sa tête penchée, comme si elle prêtait complaisamment l'oreille aux sons qu'elle souffle dans les tuyaux. Une autre se dispose à jouer du trombone, une autre chante, un hautbois à la main. Enfin la dernière — on peut croire que le peintre avait épuisé le nombre des instruments qu'il connaissait — tient un bâton de la main gauche, sans doute le bâton du chef d'orchestre; mais la main droite qu'elle porte sur son cœur et sa tête inclinée et pensive semblent exprimer que le sentiment est le guide suprême de la musique.

Il va sans dire, au surplus, que ce n'est point par l'expression que brillent les figures de Véronèse. Elles ont de la vie, de la santé, du

mouvement; voilà tout. Le type en est peu varié. C'est presque toujours la même femme, une femme robuste, aux carnations abondantes, aux belles épaules, aux bras nus, qui tient successivement le luth ou la viole, l'orgue ou le tambourin, le hautbois ou le violon. Sur leur poitrine découverte se détachent des bouts de linge blancs ou bien des tuniques à manches très-courtes, mais, du moins, le peintre cette fois n'a pas commis la faute de costumer des figures symboliques. Il les a *drapées* comme elles doivent l'être. Là où l'on pouvait s'attendre qu'il les habillerait de brocart comme des patriciennes ou des courtisanes de Venise, il les a revêtues de ces draperies qui généralisent le vêtement et qui font rentrer les figures dans ces hautes conventions auxquelles appartiennent les déesses, les Muses, les Vertus, les allégories.

C'est en camaïeu que sont peintes ces divinités de l'orchestre, qui se détachent vigoureusement sur le creux de leurs niches, d'où les fait ressortir la franchise des ombres portées. Au-dessous de chaque niche un cartouche renferme sur fond noir une figurine équestre, peinte aussi en clair-obscur, dans le goût renouvelé de l'antique, des Mathurin et des Polydore. Rien ne fait mieux que ces petits cavaliers héroïques, resserrés dans des cadres étroits sous les cimaises, et rappelant Thésée à la poursuite d'Antiope, ou Cadmus courant après le monstre, ou Pirithoüs marchant sur son cheval thessalien contre les centaures. J'ai vu de près ces espèces de camées : ils sont pleins de style; quelques-uns sont dessinés dans cette manière désinvolte dont Parmesan a interprété l'antique.

Mais le naturalisme vénitien reprend bientôt ses droits dans cette galerie même, et cependant je ne sais par quel miracle de l'art il ne se trouve rien de choquant dans le contraste que présente une imitation trompeuse de la réalité à côté de l'idéal. Les figures de musiciennes, nous l'avons dit, sont séparées par des portes vraies et des portes feintes. Celles-ci sont d'une vérité à faire illusion. L'une s'ouvre, et l'on y voit paraître un jeune Vénitien en pourpoint tailladé et chausses collantes, qui est peut-être un page, peut-être un fils de la maison, mais qui en tout cas est représenté au vif avec toute la ressemblance d'un portrait d'après nature. L'autre porte est entr'ouverte par une petite fille en robe brune et chemisette blanche, qui avance sa tête curieuse, sans oser encore franchir le seuil. Cela fait plaisir sans doute et cela fait sourire de voir un grand peintre qui s'amuse à nous amuser par un trompe-l'œil.

La décoration de la grande galerie est celle que Véronèse a le plus ménagée; elle se borne aux huit figures dont nous venons de parler,

aux camaïeux qui sont peints dans les médaillons au-dessous et des masques feints de bronze qui surmontent le fronton des portes, et sont accompagnés eux-mêmes de figurines logées dans les trapèzes qui



FIGURE DE MUSICIENNE, PEINTURE EN CAMAÏEU DE VÉRONÈSE.

(Château de Masère.)

forment tympans sur les parties rampantes du fronton. Mais les chambres d'habitation, au nombre de dix, sont celles que le peintre a décorées avec le plus de complaisance et de richesse. A ce propos, un écrivain compétent, qui a écrit naguère dans la *Revue des Deux Mondes* sur les peintures de Masère, M. Charles Yriarte, se demande « comment le Véronèse,

qui aimait les larges espaces et qui ne reculait pas devant les surfaces, a pu laisser la plus vaste des salles vide de peinture, et a préféré prendre pour champ les *stanze* où le spectateur qui touche, pour ainsi dire, du doigt les sujets, n'a plus l'illusion nécessaire et le recul indispensable pour juger une œuvre d'art de grandes proportions. L'explication de ce fait est évidemment dans le genre d'existence que mènent les Italiens en villégiature. C'est dans les petits réduits élégants de la villa que le patricien a l'habitude de vivre; la salle de gala ne s'ouvre que rarement, et il veut avoir à tout instant sous les yeux les sujets qui le charment[1] ».

La vérité est qu'en faisant choix de ces petites chambres pour y déployer tout le luxe de ses peintures, Paul Véronèse a condamné à la gêne son propre génie. Il y a dans la plénitude de ses formes, dans la liberté de son exécution, souvent égayée par des négligences voulues, quelque chose qui jure avec l'étroitesse de l'espace. La petitesse des surfaces décorées est débordée par l'ampleur des figures décoratives. C'est au point que, pour bien jouir de ces peintures, pour les savourer tout à l'aise, nous avons dû plus d'une fois sortir de la chambre et regarder la fresque à travers les larges baies qui mettent en communication des pièces en enfilade. Il en est plusieurs dans lesquelles l'artiste a placé, justement au-dessus des portes, le principal motif de sa décoration, et là on s'aperçoit au premier coup d'œil que Véronèse, avant de peindre le château de Masère, avait fait le voyage de Rome. Nous savons, en effet, que son ami Girolamo Grimani, procurateur de Saint-Marc, envoyé en ambassade auprès du pape par la république de Venise, emmena Véronèse avec lui[2]. Quelle que soit la date précise de ce voyage, il me paraît certain que l'ami et le compagnon de l'ambassadeur vénitien dut voir, en passant à Florence, les sculptures du tombeau des Médicis, et que les figures de l'*Aurore* et du *Jour*, du *Crépuscule* et de la *Nuit*, lui firent une impression profonde.

L'idée de coucher des personnages allégoriques ou autres, sur les rampants d'un fronton, est une idée de la Renaissance, une idée qui était reçue et consacrée dans le domaine de l'art, depuis surtout que Michel-Ange l'avait réalisée avec l'autorité de son génie. Et si l'on se croyait permis de représenter des corps nus en ronde bosse, non-seule-

1. *Revue des Deux Mondes* du 1er septembre 1873.

2. In questo mentre Paolo se ne passò à Roma col signor Girolamo Grimano procuratore di San-Marco, di cui era famigliare, destinato oratore al Pontifice, non tanto per veder secondo il commune costume le grandezze della corte, ma come Pittore le magnificenze degli edificij, le pitture di Raffaello, le scolture di Michel Angelo, e le celebre statue... (Ridolfi, *les Maraviglie dell' arte*).



FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

ment dans l'intérieur des édifices, mais encore dans les parties extérieures où ils semblent exposés sans convenance aux injures de l'air, à plus forte raison n'y avait-il aucune difficulté à peindre des sculptures de ce genre au-dessus des portes et des cheminées monumentales d'un palais. C'est ce que fit Véronèse, non sans se rappeler les grandes figures qui, d'ailleurs, étaient alors dans la mémoire de tous les artistes. Mais un peintre tel que lui était incapable de subir une influence quelconque, je veux dire une influence décisive. Il était trop personnel, trop primesautier pour se laisser dominer même par les plus fiers maîtres, et tout ce qu'il rapporta de son voyage, tout ce qu'il garda de ses admirations, ce fut le goût du grand, le sentiment des formes puissantes, l'intelligence de la supériorité du nu sur le vêtement et de la draperie sur le costume.

Lorsqu'il multipliait ses peintures au palais ducal et dans les églises de Saint-Georges-Majeur, du Rédempteur (à la Guidecca), des Saints-Jean-et-Paul, de Sainte-Zacharie, de Saint-Sébastien, de San-Niccolò de' Frari, il avait fort peu d'occasions de s'attaquer aux figures nues. La magnificence et le clair-obscur de ses tableaux, Véronèse les composait avec des étoffes brochées de soie et d'or, avec des camelots opulents, d'épais velours, empruntés du riche vestiaire des Levantins qu'il voyait chaque jour se promener sur la place Saint-Marc ou sur le quai des Esclavons. Si l'enfant Jésus était nu dans les bras de sa mère, la Vierge était naturellement habillée. Les saints et les donateurs étaient vêtus ; les patriciens, dans les sujets historiques, portaient un costume, une toque, une simarre ou un pourpoint et des chausses. Mais au château de Masère, l'artiste n'était plus soumis aux mêmes conditions de décorum officiel et de pieuse convenance.

Plus libre, Véronèse donc va mettre dans ses fresques de la villa Barbaro, des figures nues ou à demi nues, et, comme pour en avoir le prétexte, il décorera les frontons intérieurs, ceux qui surmontent les portes, en y peignant des satyres et des nymphes, des faunes et des satyresses. Tantôt ces figures échangent des baisers lascifs ; tantôt elles semblent s'entretenir de leurs ennuis. Quelquefois ce sont deux jeunes gens qui rêvent accoudés et languissants sur le lit des corniches inclinées, ou deux beaux vieillards qui, tenant une coupe ou une lyre, symbolisént les plaisirs permis à leur âge. Tous ces nus, il faut le dire, sont traités largement, souvent même *grosso modo.* Si tant est qu'il ne les ait point dessinés de pratique, il lui a suffi de quelques études en portefeuille pour improviser ces sculptures simulées en ronde bosse, qu'il suppose toujours éclairées par le jour d'une fenêtre ou par une lumière d'en



bas. Pour donner à ses corps plus de vie et pour y faire vibrer la lumière, il y applique le système des hachures, familier aux fresquistes du XVI[e] siècle. Les formes, le peintre les sait par cœur; elles ont de la vérité sans doute, mais une vérité un peu banale. Au lieu d'être cherchées, observées sur des modèles variés et choisis, elles ne présentent d'autres caractères que ceux des divers âges de la vie. Les pieds et les mains ne sont que vraisemblables et indiqués par à peu près. Quant aux femmes, nues ou drapées, elles sont peintes également d'après un type robuste et charnu qui change peu, ou bien elles sont ajustées de draperies imitées de la sculpture romaine, et dont les plis sont connus et convenus.

En y regardant de près, j'ai cru voir que certains morceaux avaient été dessinés sur le mur, au bout du pinceau, d'après une simple étude, sans que le peintre eût pris la peine de faire un carton préalable et d'en calquer le contour sur l'enduit. Ce qui m'a confirmé dans cette opinion, c'est la différence de ces morceaux à d'autres qui portent la trace du calque repassé à la pointe, c'est-à-dire du *clou de la fresque*. Chose à remarquer! ce clou, qui accuse le contour sur la chaux encore humide, se reconnaît surtout dans les figures qui sont vues en raccourci, sans doute parce que ces figures présentant plus de difficulté, Véronèse a dû s'assurer de la forme et du contour en les dessinant d'abord sur un carton.

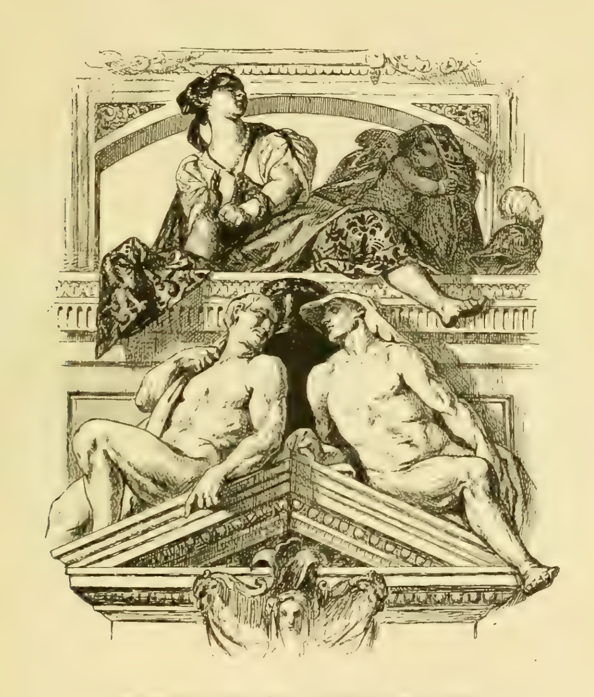
Quoi qu'il en soit, ce qui distingue les décorations de la villa Masère, c'est une liberté de pinceau qui va jusqu'à la négligence, mais qui est rachetée et comme légitimée par la sûreté magistrale d'un artiste supérieur. Pour lui, le mariage des formes avec la lumière n'a point de secret. Il sait également les frapper d'un rayon de soleil qui les fait sortir de la muraille en plein relief, ou les envelopper d'une demi-teinte mystérieuse, ou les représenter sous un jour frisant qui accroche les saillies, prolonge les ombres portées, et glisse doucement sur les dépressions légères et les méplats. Il est clair, au surplus, que, Véronèse tout, en songeant au plaisir qu'il devait procurer à ses hôtes en décorant leur palais, s'est amusé lui-même d'un travail que son habileté prodigieuse lui rendait facile et que son génie lui conseillait de rendre aimable. Lorsque, par exemple, il a imité, dans les tympans, des marbres brèches, il lui est arrivé, comme il arrive souvent aux ouvriers décorateurs, d'arranger, de combiner les couleurs et les veines du marbre, de manière qu'on y pût deviner les ombres incertaines et inachevées de bacchantes, de danseuses et de cavaliers, allant se perdre dans la nuit des taches noires de la brèche.

Oui, c'est la fantaisie de Véronèse qui est devenue la folle ou plutôt la fée de ce logis. Cela est si vrai, que parfois on entend résonner une note triste dans ce concert de peintures éclatantes et triomphantes, qui ont toutes un air de fête, et qui forment en leur ensemble comme une sérénade donnée au regard. J'ai encore présent à l'esprit un groupe de deux figures qui est peint au-dessus d'une porte, dans une des petites chambres, et devant lequel il est impossible de ne pas s'arrêter avec étonnement. Il représente un roi malheureux consolé par une jeune femme. C'est peut-être un roi de la Bible, peut-être David, lorsque, avancé en âge, attristé par le fléau de la peste et ne pouvant réchauffer ses membres, il fut assisté par la belle sulamite qui avait soin de lui et qui le servait. Enveloppé d'un grand manteau et accoudé sur un banc de pierre, le roi paraît accablé de tristesse; il ne lève pas même les yeux sur la belle fille nue qui cherche à le consoler en lui posant avec douceur la couronne royale sur la tête. Cela fait une impression étrange de voir tout à coup une scène aussi touchante, aussi mélancolique parmi des peintures qui sont pour la plupart insignifiantes et qui, dans l'intention de l'artiste, n'ont point d'autre objet que le plaisir des yeux et la gaieté du décor.

Je dis le plaisir des yeux... et Véronèse en vérité n'a pas voulu autre chose durant toute sa vie de peintre. Si quelquefois il a rencontré l'expression, ce n'est jamais qu'en s'attachant à une figure isolée ou à un groupe comme celui qui nous étonna si vivement et nous émut le jour de notre visite à Masère. Encore, une pareille exception est-elle extrêmement rare dans son œuvre. Ici, de même que dans les peintures dont il a fait resplendir les églises et les palais de Venise, Caliari ne songe ni à satisfaire l'esprit ni à toucher le cœur. Il est, tout simplement et tout ensemble, absurde et ravissant. Absurde! le mot est un peu fort, et cependant il est juste; il l'est souvent du moins. Je dirai même que cette absurdité est une des conditions du ravissement où nous jette la peinture de Véronèse. Quand on s'abandonne tout entier à la sensation, quand on est si amoureux des couleurs et de leur musique, il est bien difficile que l'on donne raison à la raison.

Et, du reste, comment s'attendre que Paul Véronèse aura mis quelque suite de pensées, quelque convenance morale et la moindre observation du *costume* (en comprenant ce mot comme le comprennent les Italiens) dans une pure décoration, alors qu'il en mettait si peu dans les tableaux où il peignait les banquets de l'Évangile : les Noces de Cana, le Repas chez Simon, la Cène d'Emaüs. A proprement parler, *décorer* ne signifie

pas autre chose qu'embellir les spectacles de la vie et ceux du théâtre, et c'est par un singulier malentendu que l'on confond si fréquemment, dans le langage esthétique, l'art décoratif avec le grand art. Il est bien certain que les maîtres qui ont pratiqué le grand art l'ont déployé de préférence sur les murailles de Rome, de Florence, de Parme, de Vérone,



FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE

de Milan et même de Venise, et qu'ainsi les plus fameux génies de la peinture ayant inventé leurs chefs-d'œuvre pour les écrire sur la surface des édifices, ont élevé par cela même ce qui n'était qu'un ornement de l'architecture à la hauteur des plus nobles et des plus belles conceptions de l'art. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'art décoratif est un art inférieur, en tant qu'il est un pur spectacle, un amusement de nature à effleurer l'imagination en égayant le regard. On peut sans doute, comme

l'ont fait Mantegna, Michel-Ange, Raphaël, Sodoma, se servir de la fresque pour exprimer les plus hautes pensées par le choix des formes les plus significatives, mais pour cela il faut préférer l'éloquence du dessin aux enchantements de la couleur, c'est-à-dire la peinture expressive à la peinture imitative et ornementale. Mais là où ne triomphe pas la couleur, la décoration manque son but naturel qui est d'embellir les surfaces, et voilà pourquoi il est bien difficile, sinon impossible, que la décoration d'une villa ou d'un palais ne soit pas jusqu'à un certain point semblable aux décors d'un théâtre.

C'est ainsi que Paul Véronèse l'a comprise. Il a été dans le sens littéral du mot un décorateur, même dans ses tableaux qu'il commençait à peindre en détrempe, comme on le pratique au théâtre, et qu'il réchauffait ensuite et empâtait légèrement à l'huile dans les parties claires, laissant aux demi-teintes du dessous leur transparence et leur blond. Inutile d'ajouter que la touche de ses fresques n'est ni intime, ni profonde, ni mystérieuse. On les lui voit, pour ainsi dire, commencer et on les lui voit finir. Les traînées de la brosse, les coups de pinceau, les rehauts appliqués sur les clairs vifs avec la sûreté de main que l'on sait, les libres hachures, tout cela est franchement fait et nettement visible, à ce point qu'on y désirerait par moments plus d'intimité, plus de mystère, surtout dans les petites chambres de la villa, où les figures étant près du spectateur se laissent toucher du doigt, ou du moins se laissent voir dans toute la sincérité d'une exécution qui est éblouissante sans être précieuse, qui est merveilleuse sans paraître rare.

Pour ce qui est du fond même des inventions de Véronèse, il ne lui donne pas plus de peine que sa manière de les peindre, il ne lui coûte pas plus d'efforts. Si sa forme est avenante, facilement trouvée, heureusement venue, il en est de même de sa pensée. Elle est conçue avec plaisir et enfantée sans douleur. Elle se présente d'elle-même à l'esprit du peintre, elle s'improvise. Aussi les idées qui ont présidé à la décoration de Masère sont-elles d'un décousu charmant, quelquefois peu intelligibles et sans autre rapport entre elles que celui que la fantaisie du peintre a imaginé. Ici est représentée la Vertu bâillonnant le Vice, et cette fois la pensée du peintre est exprimée clairement par la figure d'une jolie fille, aux beaux bras, à la jambe ronde, mais serrée dans ses draperies et à laquelle un homme vertueux a mis dans la bouche un mors dont on voit passer la gourmette sous le menton de la belle. Là est figuré un vieillard robuste, penché et appuyé sur une jeune Trévisane, au sein bruni, que l'on peut prendre à la rigueur pour la Vérité, si l'on

fait attention au miroir en forme d'écusson qu'elle tient sans s'y regarder. Plus loin, c'est le Temps qui s'assied, sa faulx à la main, auprès d'une femme drapée, laquelle est sans doute là pour symboliser l'étude, à en juger par les livres à fermoirs qui servent d'appui à son bras et d'escabeau à ses pieds. Mais toutes ces données ne sont autre chose que des occasions de modeler du nu, de formuler largement des plis, sans recherche, sinon sans vérité et sans grâce. Véronèse n'a pas pris le



FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

moindre soin de mettre la forme en harmonie avec la pensée, ni de choisir ses modèles dans tel ou tel caractère, pour leur faire exprimer avec justesse les vagues sujets qu'il a conçus comme un rêveur, mais qu'il exécute comme un maître.

La seule partie de cette immense besogne, dans laquelle Véronèse ait mis un peu de suite, est celle qu'il a consacrée à la peinture des travaux d'Hercule. Une seule pièce dont les trumeaux se développent en hauteur entre deux colonnes adossées, une seule pièce, si j'ai bonne mémoire, est décorée des quatre fresques dont Hercule est le héros. Dans l'une, le fils de Jupiter combat le lion de Némée ou plutôt il l'étouffe en lui

plongeant son bras au fond de la gueule. Dans l'autre, il dompte le taureau de Crète en le saisissant par les deux cornes et en le terrassant. On le voit sur un troisième trumeau tuant à coups de massue le centaure Nessus (que, d'après la fable, il perça de flèches), tandis que Déjanire saisit en souriant la tunique empoisonnée du centaure. Le quatrième panneau représente Hercule enlevant les pommes d'or du jardin des Hespérides, en présence des filles désolées d'Hespéris, qui ont des ailes en guise de bras et dont le corps finit en queue de serpent. Quant à l'Hercule de ces fresques, il n'est qu'un homme vigoureux, aux muscles ressentis, au col court, aux cheveux drus, mais qui n'a rien de bien extraordinaire dans sa stature ni dans sa force. Ce n'est point à peindre de pareilles figures qu'était prédestiné le génie pompeux et enjoué de Véronèse.

Fidèle aux habitudes des décorateurs modernes, le peintre de Masère s'est étudié à faire disparaître le mur, à creuser les panneaux, à y colorer des ciels profonds, des paysages fuyants, des lointains, soit que ses personnages se détachent en silhouette brune sur la clarté du ciel, soit que les parties claires du modelé s'enlèvent sur le fond obscur du paysage, toujours les oppositions de Véronèse sont décidées et franches sans rudesse, et les réveillons de lumière dans les parties sombres sont ajoutés avec résolution, d'une touche gaillarde, piquante et intrépide, *gagliardamente*, comme disent les Italiens. Ainsi, trouer la muraille, la considérer comme une fenêtre ouverte sur la campagne, multiplier les plans, approfondir l'espace par la perspective linéaire et aérienne, éloigner et perdre le ciel, voilà quelles sont les préoccupations du peintre décorateur dans la renaissance italienne aux XVe et XVIe siècles. Il en résulte que le vide des fenêtres se trouvant répété dans le plein des trumeaux, l'architecture s'évanouit et le bâtiment ne paraît plus qu'un édifice à jour de toutes parts, soutenu seulement par des colonnes ou des piliers qui sont là comme pour former un encadrement aux peintures prévues. Encore ces colonnes sont-elles quelquefois feintes, et elles le sont avec tant d'adresse que l'œil s'y trompe, si bien que maintenant, à trois ou quatre ans de distance, il m'est impossible de me rappeler si les colonnes de la salle d'Hercule sont véritables ou simulées, tant la réalité, dans ce palais féerique, se confond avec la fiction.

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement).

EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(PREMIER ARTICLE)



Je vois encore Eugène Fromentin au milieu de son grand et élégant atelier de la place Pigalle; je le vois enveloppé de cette politesse un peu hautaine dont il savait si bien se servir pour éloigner de lui les importuns, lui si volontiers expansif avec les gens qu'il aimait, je le vois dans sa tenue toujours correcte, soignée, d'homme de bonne compagnie; j'entends sa causerie, si personnelle et si lumineuse, débordant en idées fines ou élevées, en aperçus ingénieux, en remarques pénétrantes. Tel le verront et l'entendront toujours ceux qui l'ont connu aux derniers temps de sa vie. Il me semble que c'était hier, et je ne puis croire qu'une année et demie se soit déjà écoulée depuis que la mort a éteint cette brillante flamme. On pourrait cependant me reprocher d'avoir attendu tout ce temps pour tracer ici le portrait de Fromentin, en esquissant sa biographie et en étudiant sur ses œuvres de plume ou de pinceau les marques originales de son talent. Cet atermoiement est presque volontaire. J'avais à recueillir et à mettre en ordre de nombreux papiers, lettres et écrits divers, qui m'avaient été confiés par la famille et quelques amis. Voulant essayer autant que possible de porter un jugement plein et étendu, je ne me suis pas pressé. Fromentin est des nôtres à trop de titres, quoiqu'il n'ait jamais écrit dans ce recueil,

pour que sa personne et ses œuvres n'y soient pas toujours d'actualité. Il appartient d'ailleurs à cette classe de rares esprits dont le souvenir ne vieillit pas et qui n'ont rien à redouter du lendemain.

J'esquisserai d'abord en quelques traits sommaires, pour n'avoir plus à m'en occuper, la biographie. Je dis quelques traits, parce que Fromentin est de ceux dont la vie simple et sans grands événements reste toujours intimement liée à leur travail. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il adorait la vie tranquille. Il n'aimait pas les voyages en eux-mêmes, il ne les aimait que pour son art ou pour l'aliment qu'ils offraient à ses études; volontiers il les eût limités à un seul déplacement. C'est ce qu'il dit si bien dans les premières lettres d'*Une année dans le Sahel*. On me permettra de citer ces lignes : « A tous ceux qui me croient un voyageur, tu laisseras en effet supposer que je voyage, et tu diras que je pars. Si l'on demande où je vais, tu répondras que je suis en Afrique: c'est un mot magique qui prête aux conjectures, et qui fait rêver les amateurs de découvertes. A toi je puis avec humilité dire le fait comme il est : ce pays me plaît, il me suffit, et pour le moment je n'irai pas plus loin que Mustapha d'Alger, c'est-à-dire à deux pas de la plage où le bateau m'a débarqué. Je veux essayer du *chez moi* sur cette terre étrangère, où jusqu'à présent je n'ai fait que passer, dans les auberges, dans les caravansérails ou sous la tente, changeant tantôt de demeure et tantôt de bivouac, campant toujours, arrivant et partant, dans la mobilité du provisoire et en pèlerin. Cette fois je viens y vivre et l'habiter. C'est à mon avis le meilleur moyen de beaucoup connaître en voyant peu, de bien voir en observant souvent, de voyager cependant, mais comme on assiste à un spectacle en laissant les tableaux changeants se renouveler d'eux-mêmes autour d'un point de vue fixe et d'une existence immobile. » Poursuivons encore ; tout ce passage est charmant et il nous peindra d'ores et déjà l'homme, et à merveille. « A quoi bon multiplier les souvenirs, accumuler les faits, courir après les curiosités inédites, s'embarrasser de nomenclatures, d'itinéraires et de listes? Le monde extérieur est comme un dictionnaire; c'est un livre rempli de répétitions et de synonymes : beaucoup de mots équivalents pour la même idée. Les idées sont simples, les formules multiples; c'est à nous de choisir et de résumer. Quant aux endroits célèbres, je les compare à des locutions rares, luxe inutile dont le langage humain peut se priver sans y perdre rien. J'ai fait autrefois deux cents lieues pour aller vivre un mois, qui durera toujours, dans un bois de dattiers sans nom, presque inconnu [1],

1. Zaatcha, près de Biskra.

et je suis passé à deux heures de galop du tombeau numide de Syphax sans me détourner de mon chemin. — Tout est dans tout. Pourquoi le résumé des pays algériens ne tiendrait-il pas dans le petit espace encadré par ma fenêtre, et ne puis-je espérer voir le peuple arabe défiler sous mes yeux par la grande route ou dans les prairies qui bordent mon jardin ? »

Oui, Fromentin aimait passionnément son *chez lui*, la vie de famille et de foyer, la vie que réclame un labeur calme, régulier, constant, acharné ; c'est-à-dire qu'il aimait par-dessus tout son art, qu'il s'y donnait avec la plus singulière conscience, tout entier et toujours. Donc, sauf ses pointes en Algérie, qui était, comme il le dit, sa terre d'adoption, sauf un court séjour à Saint-Raphaël, une tournée à Venise et en Hollande, sa vie s'est écoulée entre son atelier de Paris et celui de Saint-Maurice. Sa vie est dans son œuvre, et elle s'est consumée dans la fièvre d'un travail trop souvent excessif et d'une production incessante. Par suite, nous n'aurons guère, sur ce point, qu'à répéter ce que nous avons écrit dans la notice du catalogue de son exposition posthume, ayant dit alors à peu près tout ce qu'il y avait à dire.

Eugène Fromentin était né à la Rochelle le 24 octobre 1820, et non pas en décembre comme l'écrit d'une façon erronée le dictionnaire de M. Vapereau. C'est dans cette ville qu'il a fait ses études après avoir passé le meilleur temps de son enfance dans un petit village des environs, appelé Saint-Maurice, où sa famille possédait une importante propriété, moitié ferme, moitié maison de campagne. Eugène Fromentin était et est resté un Rochelais pur sang. Il a toujours vécu de cœur et de pensée dans sa chère ville, qui, par son aspect, par celui de ses alentours, même par ses traditions commerciales et religieuses, souvent aussi par la couleur de son ciel gris, est une ville pseudo-hollandaise. A bien prendre les qualités matérielles de sa peinture, Fromentin n'est-il pas, en effet, un peu Hollandais ? Si l'écrivain, en lui, reste exclusivement français, le peintre n'a-t-il pas une tendresse particulière pour l'art de la Hollande ? Même en Algérie et dans quelques-unes de ses œuvres les plus fines, ne voit-il pas volontiers le soleil à travers les brumes légères de son pays natal ?

Ses études au collége furent très-brillantes ; il manifesta de bonne heure de rares aptitudes littéraires. Son grand-père avait été avocat au Parlement ; quant à son père, médecin de talent, il dirigeait un grand établissement d'aliénés à la Rochelle. Quoique ce dernier s'occupât lui-même de peinture, ayant autrefois suivi, pendant sa vie d'étudiant à Paris, l'atelier de Bertin et fréquenté en dilettante ceux de Gros et de Gérard, c'était dans le fond un homme positif, une nature disci-

plinée et un peu bourgeoise. Sa mère avait un esprit distingué ; elle était très-pieuse, d'une piété sérieuse et réfléchie qui n'excluait pas la tolérance des idées et la saine liberté du jugement. Son père donc, le destinant à la magistrature, l'envoya à Paris faire son droit. On était aux premiers jours de novembre 1839; le jeune Fromentin avait à peine dix-neuf ans. A son arrivée il se lia avec deux de ses compatriotes, Benjamin Fillon et Émile Beltremieux, étudiant en médecine; puis, un peu plus tard, avec Paul Bataillard, qui devint son meilleur camarade pendant toute la période qui précéda son premier voyage en Algérie. C'est avec eux qu'il vécut dans l'intimité la plus cordiale. Il s'occupait presque exclusivement, dans ses loisirs, de littérature et surtout de poésie. Je sais même, d'après quelques notes qui me sont fournies par M. Benjamin Fillon, qu'il rêvait alors un avenir littéraire. Il paraît bien positif que ses aptitudes innées et ses aspirations les plus chères furent dès l'origine pour l'art d'écrire. Aussi, dès qu'il fut installé à Paris, se mit-il à fréquenter bien plus assidûment les cours publics de littérature et d'histoire que les musées. Présenté à Michelet, à Quinet, à Sainte-Beuve, il devint l'un des habitués de leurs soirées. Il fit à cette époque beaucoup de vers, plus de bons que de mauvais et pas mal de fort jolis. J'ai publié ici, dans le numéro d'avril 1877[1], l'un de ses meilleurs morceaux de poésie, qui est, il est vrai, un peu postérieur à l'époque dont je parle. Il était bon de marquer en passant que c'est sur l'enclume poétique qu'il a peu à peu forgé la belle prose du *Sahara*. Dans le sens littéraire, la poésie a été son plus solide instrument d'éducation. Il s'était, d'ailleurs, essayé antérieurement dans la carrière. Ses premiers essais datent de 1837. Il déposait quelquefois, non sans trembler, de petites pièces de vers dans la boîte d'un journal de la Rochelle qu'imprimait alors un certain Maréchal. Il aimait à raconter l'émotion juvénile de ce début, ses angoisses en attendant le numéro du surlendemain, où devait figurer sa pièce de vers, si elle était jugée digne de la publicité. Le même journal a donné, de 1837 à 1839, un certain nombre d'autres productions de sa jeunesse. Celle qu'il avait le plus caressée avait pour titre : *le Songe d'Aufredi*. Elle était empruntée aux annales rochelaises du commencement du XIIIe siècle. Mais il ne la laissa pas paraître, parce qu'au dernier moment il s'aperçut qu'on avait refait plusieurs de ses vers sans l'avertir. Il eut encore dans son bagage d'étudiant un canevas de poëme et deux ou trois ébauches dramatiques.

1. *Un mot sur l'Art contemporain*, par Eug. Fromentin, pièce de vers inédite adressée à M. Benjamin Fillon (juillet 1841).

Rien en ce moment ne semblait devoir l'entraîner vers la carrière du peintre. Ses premières tentatives comme dessinateur sont un peu plus tardives. Ce n'est que vers la fin de 1840 que son goût pour la peinture prend naissance, sous l'influence, — détail assez curieux, — de Michel Carré, l'un de ses camarades, qui alors tenait la palette, et un peu sous celle de son père. Il crayonne d'abord sans but précis. Le



SCÈNE DE CHATTERTON (1841).

(Fac-simile d'un croquis à la plume, d'Eugène Fromentin.)

plus ancien de ces griffonis de jeune homme qui nous soit parvenu est, croyons-nous, celui que la *Gazette* reproduit ici. Nous le donnons à titre de curiosité. Il appartient à notre ami Benjamin Fillon. Il a été fait le 2 avril 1841, le lendemain d'une représentation de *Chatterton*, d'Alfred de Vigny, au Théâtre-Français. Il ne laisse en rien deviner, comme on peut le voir, le talent futur du peintre.

Dans les courses d'herborisation qu'il faisait aux environs de Paris avec Beltremieux, il s'essaye à dessiner de petits croquis d'après nature ;

ce sont ses bégaiements de paysagiste. De 1841 datent aussi deux eaux-fortes, assez médiocres du reste : deux portraits ; celui de Dubois, étudiant en droit, mort notaire à la Rochelle (à mi-corps, assis, presque de face) ; l'autre d'Émile Beltremieux (tête de profil). Il avait également tenté de reproduire par le même procédé les traits d'Edgar Quinet et les siens (de face, la tête appuyée sur la main droite). Mais n'ayant pas réussi, dans cette dernière planche, à rendre ce je ne sais quoi d'inquiet qu'il y avait dans son regard, d'ailleurs très-ferme, il détruisit la planche et n'en distribua point d'épreuves à ses amis. 1842 n'apporte encore rien de décisif dans le sens de sa vocation artistique. Le Louvre, cependant, commence à l'attirer. Il y fait de longues et fréquentes promenades. Ses premiers sentiments sur les maîtres sont assez curieux à retenir. On y sent poindre son amour pour les qualités d'une exécution fine et juste; Fromentin, chose digne de remarque, n'a jamais jugé la peinture en littérateur. On lui reprochera plutôt, dans l'avenir, de la juger trop en peintre. L'école italienne le laisse à peu près indifférent. Léonard seul l'arrête quelquefois, mais lui cause moins d'admiration que d'inquiétude. Salvator l'intéresse. Quant aux portraits du Titien, il a pour eux un culte muet. Dans l'école française, il estime Chardin par-dessus tout; Le Sueur, dont il avait pu admirer tout jeune une belle peinture, attire son attention. Toutefois ses admirations les plus enthousiastes sont déjà pour les Hollandais, surtout pour les paysagistes. Le *Gué* de Wynants, avec figures de Berchem, le *Coup de soleil* et la *Digue battue par la mer*, de Ruysdaël, le fascinent. Devant ces peintures il se trouve à son aise, ainsi qu'il aimait à le répéter. Parfois il se prend de belle passion pour Rubens, mais ce n'est qu'un éclair. La *Kermesse* lui cause une sorte de vertige. Les bons portraits de Van Dyck plaisent davantage à sa nature aristocratique, quoiqu'il soit parfois gêné par leur composition théâtrale; en regardant le peintre, il pense toujours au surprenant aqua-fortiste. Malgré ses entraînements d'alors pour Gœthe et Schiller, les Allemands, même Albert Dürer qu'il ne peut juger que dans ses estampes, le laissent absolument rebelle. Rembrandt est pour lui incompréhensible, sauf dans ses paysages à l'eau-forte. Parmi les modernes, Delacroix le domine tout d'abord, puis Marilhat. Il reproche à Ingres d'être un imitateur de Raphaël, que lui Fromentin estimait médiocrement, le connaissant mal. Cependant il avoue un jour, en voyant un dessin d'Ingres, qu'il est « un *sculpteur* de première force ». En musique il ne connaît Mozart et Beethoven que de réputation; il aime sans réserve Bellini, Donizetti et toute l'école sensualiste de Rossini.

Je le répète, je ne donne ces impressions de jeunesse que comme de

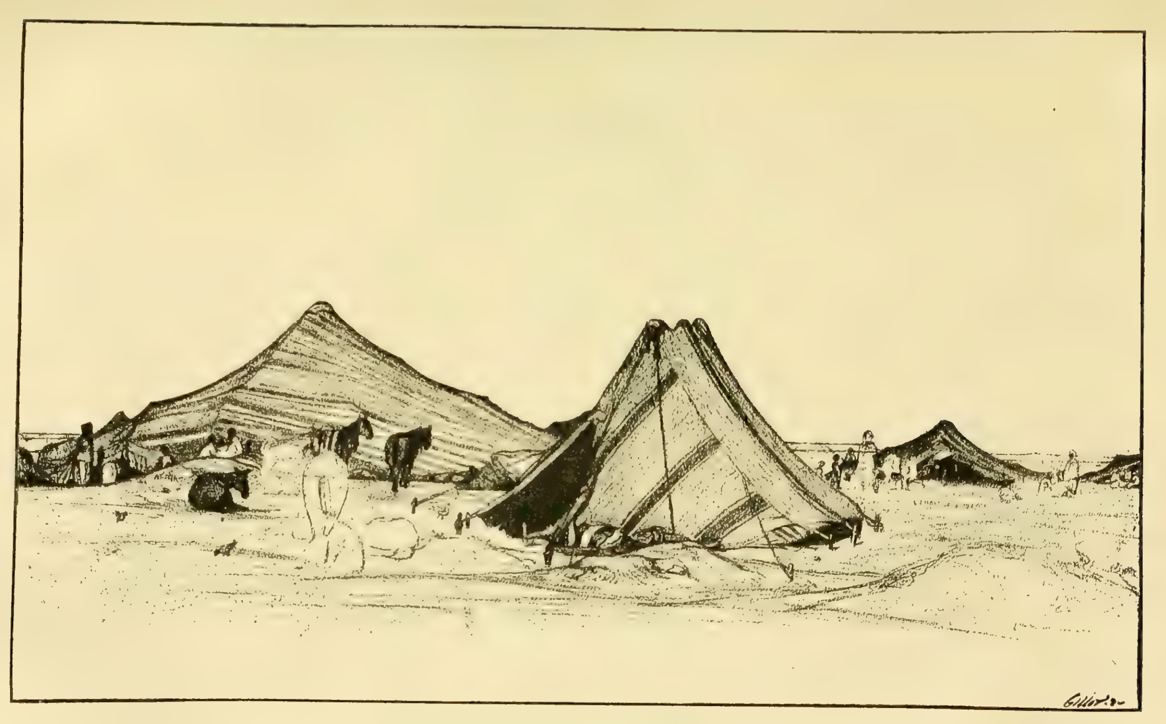
simples notes et comme points de départ de son goût critique ultérieur.

En 1843, il avait terminé sa licence et commençait son doctorat. Il habitait alors, avec Paul Bataillard, un petit appartement de garçon, rue Jacob. Il venait d'entrer dans l'étude de Me Denormandie. A ce moment l'accès de fièvre qui devait décider de sa vie se déclara; son penchant pour la peinture l'emportait. Un ami commun fut chargé de négocier l'affaire auprès du père; celui-ci, après d'assez vives résistances, céda; mais il voulut choisir lui-même l'atelier dans lequel son fils devait faire son stage. Le jeune licencié entre donc chez le paysagiste Rémond, qui était le descendant des Michallon, des Bidault, des Bertin, et qui alors représentait l'école académique de paysage. Il n'y resta pas longtemps, et l'enseignement de Rémond ne paraît pas avoir laissé de traces bien sensibles en lui. Un an après, environ, il est admis dans l'atelier de Cabat, qui fut et demeura officiellement son vrai maître, si tant est qu'on puisse assigner un maître à un artiste aussi passionnément épris de la nature que Fromentin. La haute distinction d'esprit et de talent de Cabat répondait à ses intimes tendances, et elle ne fut sans doute pas sans exercer tout d'abord une heureuse action sur le développement de sa manière.

Dès ce moment commence la seconde période de son existence. Le peintre et l'écrivain brisent presque en même temps l'enveloppe de la chrysalide pour suivre désormais ensemble et sans se nuire leur double vocation. C'est la période de sève généreuse, d'ardente et multiple production, celle des voyages et des séjours en Algérie. Paris ne le voit que par intermittences, il est le plus souvent à la Rochelle. Il occupe successivement plusieurs ateliers, rue de la Tournelle, rue Neuve-Bréda, rue de Laval, rue du Cherche-Midi et rue Boursault, jusqu'au jour où il se fixe, pour ne plus le quitter, dans son petit hôtel de la place Pigalle, à l'angle du boulevard de Clichy, derrière l'avenue Frochot. Ce petit hôtel d'apparence discrète porte le n° 1. Il répondait parfaitement aux goûts de celui qui l'habitait. L'atelier avait une tenue sévère d'une élégance qui vous frappait, mais sans recherche préméditée. Fromentin le voulait, par-dessus tout, d'une propreté et d'un ordre extrêmes. A vrai dire, c'était plus un salon qu'un atelier. Une grande cheminée en vieux chêne en occupait le fond, vous invitant aux douces causeries. Peu ou point de tableaux. Fromentin mettait une sorte de pudeur dans son travail; il ne laissait pas volontiers examiner ses études et ses esquisses; le tableau en cours d'exécution occupait à peu près seul, en belle lumière, le centre de l'atelier. Dans ce cadre de choix, où rien ne faisait tapage, la figure du maître prenait une exquise délicatesse.

Vers le moment de son entrée chez Cabat, alors rue Richepance, Fromentin se lie avec M. Armand Du Mesnil, qui devint plus tard son beau-frère et qui est resté jusqu'à la fin son plus fidèle et plus intime ami. En 1846, il fait avec lui un premier voyage en Algérie. Decamps et Marilhat l'avaient déjà mis sur le chemin de l'Orient, surtout Marilhat avec sa magnifique exposition de 1844. Ce premier voyage n'est à vrai dire qu'une course très-rapide à Alger et à Blidah, où se mariait la sœur d'un de leurs amis, mais il est d'un effet décisif. Il rapporte quelques dessins au crayon et quelques études peintes. Le charme de cette nature incomparable l'avait conquis en lui laissant comme une sorte d'ébranlement d'enthousiasme. Il appartient désormais à l'Afrique. Jusqu'à la fin son âme restera tournée vers le pays du soleil.

Sa voie est trouvée. Il y marche d'un pas rapide. A partir de ce temps, sa vie d'artiste est écrite dans les deux volumes du *Sahara* et du *Sahel* et dans les livrets du Salon qui marquent les étapes lumineuses de ses succès. Il y débute en 1847 par trois tableaux : une *Ferme aux environs de la Rochelle,* dans la manière de Cabat; une *Mosquée près d'Alger* et une *Vue prise dans les gorges de la Chiffa,* qui, du premier coup, attira l'attention sur lui. De ces trois tableaux, la *Ferme aux environs de la Rochelle,* qui appartient à M. Paul Bataillard, est le plus ancien. Il peut être tenu comme le plus caractérisé de sa première manière, avant la révélation de Marilhat. En 1848, il fait un second voyage en Algérie, cette fois en compagnie d'Auguste Salzmann. Il pousse dans l'est jusqu'à Constantine et Biskra, et passe le mois de février dans l'oasis de Zaatcha. C'est le récit de cette excursion qui occupe les premières pages de son *Été dans le Sahara.* Puis, en 1849, il expose cinq tableaux algériens et obtient une 2e médaille; en 1850, onze tableaux, souvenirs de son voyage à Biskra. En 1852-53, au lendemain de son mariage, il retourne dans son Afrique bien-aimée, en s'arrêtant d'abord à Saint-Raphaël, près de Nice. Il se fixe à Mustapha d'Alger, avec Mme Fromentin, puis à Blidah. Entre temps il fait seul, en plein été, une pointe dans le sud, jusqu'à Laghouat, où il reste près de deux mois et qui le frappe d'un souvenir ineffaçable. Fromentin revient en France complétement émancipé. De ce voyage datent les deux volumes intitulés : *Un Été dans le Sahara* et *Une Année dans le Sahel,* qui parurent d'abord, l'un dans la *Revue de Paris* (1856), l'autre dans la *Revue des Deux Mondes* (1858). Il rapporte enfin cette masse d'études peintes et dessinées, dont on a vu une grande partie à sa vente et qui sera pour lui l'aliment fécond de ses travaux. De cette dernière et magnifique vision d'une terre qu'il ne reverra plus, son œil garde



SMALA DE AHMED-EL-HADJ (BISKRA, 11 MARS 1848).

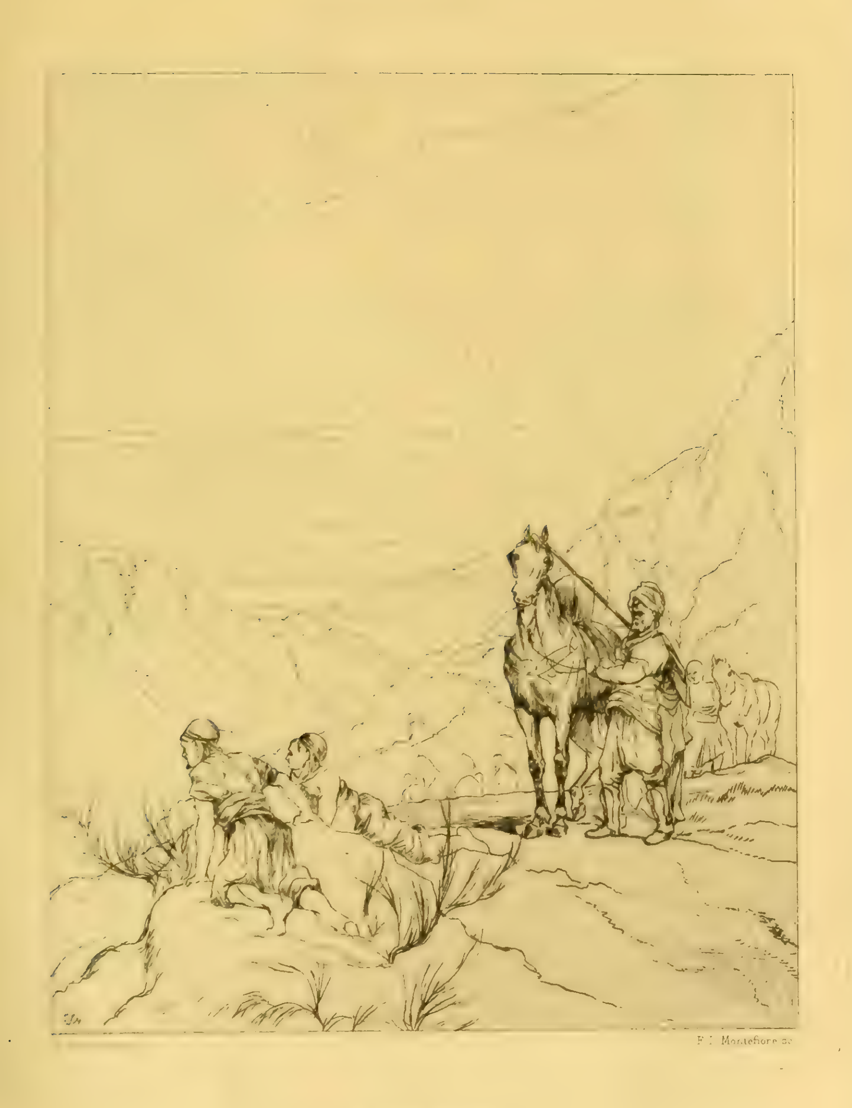
(Fac-similé d'un dessin aux deux crayons, d'Eugène Fromentin).

l'image nette, toujours vibrante; son esprit en emporte les lignes essentielles.

Alors les envois aux Salons se succèdent sans relâche, car Fromentin restera l'un des fidèles de ces sortes de fête. Nous le trouvons, en 1853, avec un *Enterrement maure;* en 1857, avec sept toiles, parmi lesquelles le charmant tableau des *Arabes chassant au faucon*, et la *Halte des marchands devant Laghouat;* en 1859, avec cinq tableaux : les *Bateleurs nègres*, une *Rue à Laghouat*, la *Lisière d'oasis pendant le sirocco*, le *Souvenir d'Algérie*, l'*Audience chez un khalifat.* Cette année 1859 doit être marquée d'une croix blanche. Tous les tableaux exposés étaient de la plus fine valeur; ils étincelaient au milieu de l'exposition comme des poignées de pierreries, et les amis de l'artiste se souviennent du succès qu'ils obtinrent auprès des délicats. Fromentin remporta, à la suite de ce Salon, une 1re médaille et fut décoré.

En 1861, il expose les *Courriers du pays des Ouled-Nayls*, aujourd'hui au Luxembourg; en 1863, la *Chasse au faucon* ou mieux la *Curée* également au Musée du Luxembourg, l'un des morceaux les plus achevés et les plus lumineusement clairs de tout son œuvre; en 1864, le *Coup de vent dans les plaines d'Alfa;* en 1865, la *Chasse au héron*, une œuvre merveilleuse entre toutes; en 1866, la *Tribu nomade en voyage;* en 1867, les *Femmes des Ouled-Nayls*, et quelques-uns de ses plus charmants tableaux à l'Exposition universelle, qui lui valent une 1re médaille; en 1868, le tableau des *Centaures;* en 1869, la *Fantasia;* en 1872, les deux grandes vues de Venise, le *Grand Canal* et le *Môle*, d'une si solide vérité d'observation; en 1874, le *Ravin;* et, enfin, en 1876, le *Nil* et le *Souvenir d'Esneh.* Les Salons de 1872 et de 1876 rappellent les deux rapides voyages qu'il avait faits, l'un à Venise, en compagnie du peintre Busson, son ami, l'autre au Caire et en Égypte, avec la Commission invitée par le vice-roi et chargée de représenter la France à l'inauguration du canal de l'isthme de Suez. Du voyage en Égypte il a rapporté un assez volumineux cahier de notes prises au courant des impressions. Ces notes, qui m'ont été confiées par la famille, présentent, par la justesse et la sincérité d'observation, un très-vif intérêt. J'y reviendrai bientôt. Il avait été nommé officier de la Légion d'honneur en 1869. Ajoutons qu'il fit presque constamment partie du jury de peinture des expositions, et qu'il y prit une autorité très-remarquée.

Fromentin n'était pas de l'Institut! Ceci ne paraîtra pas une trop mauvaise marque si l'on songe que Delacroix en fut à grand'peine, et sur le tard, que ni Corot, ni Decamps, ni Millet, ni Daubigny, ni même le plus grand des paysagistes passés, présents... et futurs, Théodore Rousseau,



F. I. Montefiore sc.

L'EMBUSCADE

([illegible] à Mme [illegible])

n'en furent jugés dignes. Un jour cependant il songea à ses titres littéraires. En 1876, ayant mis la dernière main, après une tournée qu'il fit dans les Pays-Bas, à son retentissant et étonnant volume des *Maîtres d'autrefois*, auquel s'ajoutaient le *Sahara*, le *Sahel* et le roman de *Dominique*, publié, en 1862, dans la *Revue des Deux Mondes*, il se présenta à l'Académie française. Chose rare, il emporta 14 voix au premier tour. Il allait avoir ce singulier honneur, étant peintre, d'entrer dans la noble compagnie par la porte littéraire, lorsque la mort vint le surprendre brusquement.

Je n'ai pas à rappeler l'émotion qu'a soulevée cette mort si inattendue. Elle a été profonde pour le public, cruelle pour les amis, vraiment douloureuse pour tous ceux, — et ils étaient nombreux, — que cette nature exquise avait touchés de sa grâce communicative. L'exposition posthume de l'École des Beaux-Arts a permis de mesurer l'étendue de ce nouveau vide dans l'art contemporain. La France a perdu un artiste enchanteur, un écrivain du premier rang; l'Algérie a vu disparaître son peintre, son poëte, nous dirons même son inventeur, car, en 1846, bien peu se souciaient des beautés pittoresques de cet admirable pays. Fromentin, hélas! est mort dans la force de l'âge, dans la pleine maturité d'un talent dont l'automne nous réservait sans doute plus d'une surprise, plus d'un enseignement. Il n'avait pas cinquante-six ans!

Il était parti de Paris le dimanche 17 août au soir pour aller passer, suivant son habitude, ses vacances à Saint-Maurice. Quoique rien ne pût faire prévoir une fin si prochaine, il était visiblement fatigué; sa constitution était minée par la fièvre intérieure de son âme, par une continuelle et excessive tension de travail. Vers le 20, il lui vint un petit bouton à la lèvre qui ne donna d'abord aucune inquiétude, puis qui, prenant la forme d'un anthrax charbonneux, occasionna, le 24, un premier et violent accès de fièvre, suivi d'un calme relatif. Le 26, dans la soirée, un second accès d'une violence inouïe consuma ce qui lui restait de forces. Il s'éteignit doucement le lendemain matin, à neuf heures, comme une lampe privée d'huile, l'esprit vaguement bercé par une dernière pensée pour son art, avec la consolation de mourir entouré de tous ceux qu'il aimait.

Avant que les linéaments de cette figure si individuelle ne s'estompent dans mon souvenir, je voudrais en fixer les traits principaux. Un passage d'une lettre de George Sand adressée à M. Jules Claretie nous en donnera l'esquisse. — « Eugène Fromentin est petit et délicatement constitué. Sa figure est saisissante d'expression, ses yeux sont magnifiques. Sa conversation est comme sa peinture et comme ses écrits,

brillante et forte, solide, colorée, pleine. On l'écouterait toute la vie. Il jouit d'une considération méritée, sa vie étant, comme son esprit, un modèle de délicatesse, de goût, de persévérance et de distinction. Il a des amis sérieux, dévoués, une famille charmante. Heureux ceux qui peuvent vivre dans l'intimité de cet homme exquis à tous égards! Voilà ce que vous pouvez affirmer en toute sûreté de conscience et de jugement ». — Les deux grands artistes en style s'estimaient et s'aimaient réciproquement. Fromentin était des intimes de Mme Sand, et nous retrouverons dans la suite de ce travail les lettres si finement ciselées qu'il lui adressait à Nohant. La femme avait bien su juger l'homme. Le portrait qu'elle a tracé n'est qu'une indication, mais d'une exactitude incisive; au physique et au moral, il va droit aux caractères essentiels : le feu inoubliable du regard, le charme de la conversation. Le Fromentin extérieur est tout entier dans ces deux choses.

Sa taille, qu'il tenait très-droite, était, en effet, au-dessous de la moyenne; sa constitution était restée frêle. Il avait toujours été maigre et sa maigreur s'était encore accentuée dans les derniers temps. L'ensemble de sa personne était souverainement distingué d'allures; la main était fine, nerveuse, pleine de vie et d'esprit dans le mouvement. Fromentin avait le type brun. La tête, qui concentrait tout d'abord l'attention de ceux qui l'abordaient pour la première fois, avait surtout un caractère très-remarquable. La barbe, — je parle au moment où je l'ai connu, — était rare, grisonnante, comme celle d'un ascète; le front, entièrement chauve, était plutôt aigu que large; le nez, recourbé et mince. Les yeux, grands, même un peu dilatés, très-noirs, très-brillants, en même temps que veloutés, interrogateurs, d'un éclat et d'une expression parfois surprenants, ajoutaient à ce caractère ascétique. Le regard chez lui était admirable; il était le flambeau constamment allumé de son être; comme celui de la gazelle, il semblait avoir gardé le reflet incandescent du soleil du sud. Son visage, brûlé par une sorte d'ardeur intérieure, avait pris peu à peu quelque chose du cuit et de l'émacié des races du désert. Drapé d'un burnous de laine blanche on eût pu le prendre pour un caïd des Zibans en tournée à Paris. J'ai toujours été frappé de cette empreinte indélébile qu'avait laissée sur lui le climat africain. De même sa parole. Sa voix, qui savait si bien suivre les sinuosités capricieuses de sa causerie, était *musicale,* vibrante, avec des douceurs caressantes qui la rendaient irrésistible; elle avait je ne sais quoi du charme subtil des idiomes de l'Orient. Fromentin, qui d'habitude repliait et concentrait sa pensée sur elle-même, était dans l'intimité, dans les moments d'abandon et de repos, le causeur le plus exquis qui se pût voir. Il avait, en quelque

sorte, le feu, la verve imagée et mordante, la fantaisie ailée de l'improvisateur arabe. Je me souviens d'avoir entendu l'un de ces improvisateurs sous l'arcade mauresque de la vieille porte Djebbia, à Constantine ; je ne comprenais point ce qu'il disait, qui devait être fort intéressant, à voir l'attention passionnée des auditeurs, mais je prenais le plaisir le plus vif à suivre ses gestes à la fois sobres et expressifs, l'éloquence persuasive de tout son visage et à étudier le jeu de son regard brûlant; j'écoutais avec délices la musique de sa voix. Je pensai à l'improvisateur de la porte Djebbia lorsque plus tard j'entendis causer Fromentin. Combien il était charmant quand il ouvrait devant vous, pour me servir d'une de ses expressions, son tiroir aux idées! Que de pages exquises il a écrites ainsi qui se sont envolées!

Quant au Fromentin moral, au Fromentin intérieur, si je puis dire, je le peindrai d'un mot : c'était une véritable sensitive frissonnant au moindre souffle. La nature l'avait fait nerveux et impressionnable comme une femme; s'il n'avait pas eu en lui l'antidote d'une prudence toujours en éveil et d'une réserve extrême, il eût pu laisser en route le meilleur de lui-même. Par cette réserve d'allures, par cette prudence pleine de tact dans les relations, aussi par une constante volonté à retenir le primesaut de son imagination, il a su faire de sa vie et de sa personne « un modèle de délicatesse, de goût, de persévérance et de distinction ».

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)



UN

DOSSIER DE CATALOGUES INÉDITS



Si nous parlions un peu de nos anciennes collections provinciales. On ne s'en occupe guère aujourd'hui; les écrivains qui traitent de la curiosité, éblouis par l'éclat des grandes collections parisiennes au XVIIIe siècle, par leurs brillants catalogues et leurs ventes fameuses, ne songent pas à regarder ailleurs et laissent dans l'ombre les étoiles secondaires. Cette indifférence n'est pas méritée; à supposer que la province se soit effacée au dernier siècle, ce qu'il faudrait démontrer, son rôle est considérable au XVIIe, quand nos grandes villes ont une allure plus personnelle et tiennent tête à la capitale. Est-ce à dire que Paris ait perdu le premier rang? Non sans doute; les noms de Jabach et de Mazarin, de Marolles et de Colbert défient toute concurrence. Mais la province les suit de près et fait encore bonne contenance avec les antiques du château de Richelieu, les splendeurs de Vaux et les trésors de nos bibliothèques conventuelles.

D'ailleurs la province a d'autres titres à faire valoir. Depuis le commencement du siècle, la fièvre de la curiosité avait tout envahi; du nord au midi, de l'est à l'ouest, depuis Abbeville jusqu'à Marseille, depuis Saint-Brieuc jusqu'à Grenoble, on collectionnait à qui mieux mieux. Une armée de chercheurs s'était formée lentement, sans tapage, laissant aux grands seigneurs le luxe des galeries princières et s'accommodant des miettes de la curiosité. « C'étaient, — dit un petit livre que nous avons de bonnes raisons pour ne pas oublier, si le lecteur ne s'en

souvient plus, — c'étaient des médecins, des chanoines, des magistrats, des apothicaires, des orfèvres, des horlogers, des artistes ou des savants, pour qui un échantillon d'orfévrerie, une faïence, un petit bronze, une terre cuite, le moindre fragment de l'art ancien était encore une relique du passé[1]. » En 1649, soixante et quatre villes sont déjà pourvues chacune d'un ou de plusieurs cabinets d'amateurs, et le nombre augmente tous les jours[2].

On voit que la curiosité provinciale compte pour quelque chose au XVIIe siècle. Du reste, il est facile d'en établir l'inventaire : Iodocus Sincerus (Zinzerling) dans son *Itinerarium Galliæ*, daté de 1612, signale à ses compatriotes les principaux cabinets qu'il a visités. En 1644, Dom Jacob publie un *Traité des plus belles Bibliothèques*, et ses recherches sur la province sont assez complètes. La Bibliothèque nationale possède un état des *Curieux de diverses villes* pour l'année 1648 [3]. Pierre Borel a composé le *Roole des principaux cabinets* de son temps (1649)[4]; Spon a fait un travail analogue pour l'année 1673[5]. Enfin les petits livres contemporains publiés en province sur les antiquités locales sont pleins de détails précieux.

Ces documents, rédigés par les amateurs ou sur leurs indications, font assez bien connaître le personnel et le matériel de la curiosité dans chaque ville. A Lyon, par exemple, vers le milieu du siècle, les étrangers ne manquaient pas de visiter le cabinet du sieur de Liergues [6], « une des curieuses pièces de l'Europe[7] »; celui de Braguete, « opérateur italien », et la bibliothèque de Henri Gras, médecin. En 1673, le groupe des amateurs lyonnais dépasse déjà la trentaine et comprend toutes les variétés du genre : l'amateur de fleurs, de coquilles, de raretés des Indes; — l'amateur d'estampes, comme M. Cibut; — l'amateur de tableaux comme M. de La Fourcade, échevin, « qui en a de très-beaux et de très-grand prix du Poussin »; — le curieux de « montres surprenantes, d'ouvrages de tour très-délicats et de machines de guerre fort singulières », comme M. de Servières; — l'antiquaire comme M. Mey qui

1. *Collectionneurs de l'ancienne France*, p. 41.

2. P. Borel, *Antiquitez de Castres*, p. 124.

3. Publié dans les *Collectionneurs de l'ancienne France*, p. 93.

4. *Antiquitez de Castres*, p. 124.

5. *Recherche des antiquités*, etc., *de la ville de Lyon*, 1673, p. 204 et suiv.

6. Gaspard de Monconys, s[r] de Liergues, lieutenant-criminel au présidial de Lyon, frère du célèbre voyageur Balthazar de Monconys.

7. Dom Jacob, *Traité des plus belles Bibliothèques*.

possédait le prétendu *bouclier de Scipion*[1]; — le numismate, comme Charles Spon, médecin, et le P. La Chaize, recteur aux Grands-Jésuites, que nous retrouverons plus tard à Paris; le médaillier du P. la Chaize passait pour un des plus complets de l'Europe. N'oublions pas Jacob Spon, qui a la modestie de s'inscrire le dernier sur la liste; « il est bien juste, dit-il, que je sois aussi un peu curieux, puisque je connois presque tous ceux de Lyon qui le sont; et l'on sçait que cette maladie est contagieuse, quoy qu'elle ne soit pas mortelle[2]. »

Parmi les Toulousains, P. Borel recommande : M. de Puymisson, conseiller, curieux de médailles et tableaux; le cabinet de François Filhol, hebdomadier de l'église Saint-Étienne; M. Clément, chanoine de Saint-Étienne, curieux des fleurs; M. Catel, official; M. Paucy, conseiller; M. de Saint-Ipoly, pour les « esmaux anciens », etc.

A Montpellier, il faut visiter « le cabinet de feu M. de Ranchin[3], chancelier de l'Université, et celuy de feu Laurens Catelan, apotiquaire, le premier pour les antiquitez, et le second pour les choses naturelles; le cabinet de feu M. de Teillan, conseiller, pour les médailles et statues; celuy des jésuites; celuy de M. Gardel, notaire, pour les médailles; et celuy de M. Maigret, bourgeois, pour les médailles, poissons et coquillages ».

A Bordeaux, les antiques de Florimond de Rœmond[4]; — à Poitiers, le musée de Contant, maître apothicaire[5]; — à Castres, les raretés recueillies par Pierre Borel, Fabry de Roquayrols, Jean Alègre, etc.; — à Arles, la jolie collection de l'orfèvre Agard, que nous avons visitée autrefois[6]. Mais voulez-vous voir de beaux livres? Je vous signale ceux du prince de Condé, à Bourges, de Boyer conseiller au Parlement de Dijon, de Pierre Scarron, évêque de Grenoble, de Valençay, à Reims, de François du Harlay, à Rouen[7]. Aimez-vous les spécialités? Voici le sieur Javel, ciseleur, à Saint-Étienne, qui recherche les « gardes d'espées »; M. de Pradines, à Figeac, qui collectionne les « venins et antidotes »; M. Ri-

1. Voir, sur ce monument célèbre de l'antiquité, le *Catalogue du Cabinet des médailles*, n° 2875.

2. J. Spon, *id.*

3. Puisque l'occasion s'en présente, je dois rectifier une faute d'impression dans les *Collectionneurs de l'ancienne France*, p. 97, note 2. En mettant au pluriel le mot *apothicaires*, l'imprimeur a donné au chancelier de Ranchin un titre qui n'avait rien de commun avec le sien.

4. Mort en 1602. J. Sincerus parle assez longuement de son cabinet.

5. Je possède son Catalogue imprimé (Poitiers, 1628).

6. *Coll. de l'anc. France*, p. 39.

7. D. Jacob.

gnol, de Nancy, les « miroirs et perspectives »; M. Chasserel, de Moulins, les « oiseaux contrefaits » ; et le sieur Chambon, de Marseille, les « idoles d'Égypte pour serrer les momies ». Voulez-vous l'adresse des dames curieuses? Elles sont toutes à leur poste : Mme Moriceau à la Rochelle, Mme de Sorgues à Narbonne, Mme de Savrinhac en Rouergue, et la veuve Petit à Langres. On trouve des amateurs partout, les petites villes rivalisent avec les grandes : « A la Voulte, en Languedoc, le cabaretier vis-à-vis le Cheval-Blanc, a stampes, tableaux et portraits » ; Embrun possède un marchand de curiosités et Saint-Flour un collectionneur de cornalines[1].

Dans cette promenade à travers la province, Aix mérite une attention particulière. La vieille cité romaine est restée fidèle à son origine : ses curieux sont des antiquaires. Indifférente aux caprices de la mode, elle ne fait de folies ni pour les coquilles singulières, ni pour les raretés des Indes, ni pour les tableaux magnifiques ou les estampes introuvables. Sans rien dédaigner, elle choisit peu, avec discernement, et réserve ses préférences pour les monnaies, les médailles, les manuscrits, les inscriptions, les pierres gravées, les souvenirs de l'histoire ancienne.

Aix a toujours été fertile en collectionneurs. Au XVIIe siècle, la liste est nombreuse et brillante ; quelques-uns font grande figure dans l'histoire, comme Bagarris, le fondateur de notre Cabinet des médailles, le fameux Peiresc, et Dupérier qui fut l'ami de Malherbe. D'autres, tels que Borrilly, dont le cabinet fut visité par Louis XIII, le trésorier général Sibon et Toussaint Lauthier, ont fait parler d'eux dans la curiosité. D'autres enfin, moins connus, figurent cependant sur les listes contemporaines, comme le chanoine Bonfils, pour ses médailles ; Imbert, pour ses tableaux; le président de Galliard et Viany, avocat, pour leurs livres; Mulety, chirurgien; Quines, procureur; Croisie, peintre; Espagnety et de Renelles, conseillers, etc.[2].

La Bibliothèque nationale possède un volume intitulé *Cabinet de Peiresc* (manuscrits, f. français, n° 9,534). Ce recueil renferme six catalogues, ceux de Peiresc, Dupérier, Sibon, Borilly, Bagarris et Lauthier ; les quatre premiers sont manuscrits, les deux autres imprimés. Nous

1. Liste de 1648, *passim*.

2. Cités dans les listes de 1648, de Spon et de Borel. Dans son Rôle des curieux de la ville d'Aix, P. Borel nomme *Perrier, abbé de Guistre et conseiller*. C'est *Peiresc* qu'il a voulu dire. En effet, Louis XIII lui donna l'abbaye de N.-D. de Guistre au diocèse de Bordeaux, l'autorisant à conserver, avec ce bénéfice, son titre de conseiller. L'erreur de Borel m'a fait inscrire parmi les collectionneurs Aixois l'*Abbé Perrier*, qui n'a jamais existé (*Coll. de l'anc. France*, page 94).

allons les parcourir rapidement; ce sera le meilleur moyen de nous représenter ce qu'on appelait alors en province un *curieux* et un *cabinet fameux.*

Catalogue Bagarris. — Pierre-Antoine Rascas, sieur de Bagarris et du Bourguet, avocat, né à Aix vers l'an 1567, était fils de Guillaume, premier consul de la ville. De bonne heure entraîné par la passion de l'antiquité, le jeune avocat se fit collectionneur et forma l'un des plus riches cabinets de son temps. En 1601 ou 1602, appelé à Fontainebleau par Henri IV, Rascas fut chargé de réorganiser les collections royales et devint *maître des cabinets, médailles et antiques du Roy.* Le *Cimeliarque,* comme on l'appelait, se mit de suite à la besogne; grâce à lui, l'établissement royal, augmenté par des acquisitions et des donations nouvelles, fut définitivement constitué.

Bagarris avait formé le projet de composer l'histoire du roi par les médailles dont *les dessins seroient inventés et dressés sur ceux de l'antiquité.* Tout était prêt pour l'exécution de ce travail, quand Henri IV fut assassiné. Bagarris tenta vainement d'obtenir le concours de Marie de Médicis et de l'intéresser à son entreprise. Découragé, il reprit le chemin de sa ville natale (1611), ramenant sa collection qu'il avait fait venir dans l'espoir, j'imagine, de la vendre au Roi. Rascas reçut, comme dédommagement, le titre singulier d'*intendant des mers atlantiques du Roy.* Il mourut à Aix en 1620 [1].

Le catalogue de Bagarris, publié après sa mort, est imprimé; il a pour titre: *Curiositez pour la confirmation et l'ornement de l'histoire tant grecque et romaine, que des Barbares et Goths, consistans en anciennes monnoyes, médailles et pierres précieuses, tant gravées en creux que taillées en bas-relief.* A la fin: *Le tout est dans Aix en Provence, soubz l'indication de Me Anthoine Escavard, orfévre, ou de M. Estienne David* [2], *imprimeur du Roy de la mesme ville.* Remarquons en passant cette manière discrète d'annoncer une collection à vendre, sans nommer personne; l'acheteur comprend à demi-mot, et le gros du public n'est pas dans la confidence.

Cette plaquette de 36 pages, sans nom ni date, est rarissime, et je la dénonce comme un phénix qui fera le désespoir des chercheurs de catalogues. Le livre est traité avec soin, c'est l'œuvre d'un antiquaire expérimenté, parlant *pro domo suâ,* et tout porte à croire que Bagarris lui-

1. Emeric David, *Vies des Artistes,* Paris, 1862, p. 219 et suiv.
2. Voir sur les David, *Vies des Artistes,* par Em. David, p. 225.

même en est l'auteur. Peut-être l'avait-il composé pour édifier Henri IV sur la valeur de son cabinet, et ses héritiers trouvant un inventaire de sa main, l'ont-ils publié pour faciliter la vente.

Le catalogue se divise en deux parties : la première comprend les médailles et les monnaies, recueil considérable et d'un choix excellent. La seconde concerne les pierres gravées; elles sont au nombre de 957, « toutes de considération, tant pour leur beauté naturelle et grandeur des unes, que par les louables sujets qui y ont esté représentez par les plus excellens graveurs de l'antiquité. En sorte que les yeux y trouvent encore plus de contentement qu'on n'en sçauroit représenter par le discours ». Malheureusement cette partie du catalogue est bien sommaire, et l'auteur paraît moins préoccupé de dresser un inventaire que d'exposer une théorie générale sur l'utilité de ces monuments pour l'histoire.

Les plus belles pierres de la collection font aujourd'hui partie du Cabinet des Médailles, comme la fameuse intaille de Dioscoride, « un des plus beaux fleurons de la collection de France [1] ». Quelques-unes, qui passaient alors pour antiques, ont été reconnues depuis pour des imitations de la Renaissance. Tels sont le *Silène ivre* et surtout la *Bacchanale* ou *Cachet de Michel-Ange*, que tous les savants de l'Europe, et Mariette lui-même, ont proclamé « le plus beau morceau du Cabinet du Roi et peut-être du monde [2] ». Bagarris pouvait bien se tromper en aussi bonne compagnie.

Le cabinet Bagarris fut vendu en 1660. De Brienne acheta les médailles 1800 livres et Toussaint Lauthier la plus grande partie des pierres, 2,000 livres. On connaît cet original de Brienne, dont j'ai raconté les aventures [3]. « En peu de temps, dit Sauval [4], il a amassé la suite la plus recherchée qu'on ait jamais vue de médailles... Lorsqu'il songeait à en acquérir davantage et à rendre sa suite plus complète, il s'est retiré aux Prêtres de l'Oratoire, et s'en est défait en faveur du médecin Patin, à la charge de la faire graver et imprimer. » Ch. Patin, à son tour, vendit les médailles « en détail au Roy et à plusieurs autres [5] ».

1. N° 2,077 du *Catalogue du Cabinet des Médailles.*
2. *Cat. du Cab. des Méd.,* numéros 2,337 et 2,338.
3. *Catalogue de Brienne,* Paris, Aubry, 1873.
4. II, 346.
5. Note manuscrite en tête du Catal. de Bagarris appartenant à la Bibliothèque. M. G. Duplessis, auteur d'un livre très-intéressant sur *Michel Bégon,* Paris, 1874, m'assure que cette note est de la main de Bégon. Il est probable que le dossier de la Bibliothèque tout entier provient de Bégon.

Catalogue Dupérier. — François Dupérier est le contemporain de Bagarris; il mourut trois ans après lui, en 1623. C'était un bel esprit et un antiquaire distingué; mais les stances de Malherbe

Ta douleur, Dupérier, sera donc éternelle...?

ont plus fait pour sa gloire que la numismatique ou la littérature.

Le goût de la curiosité était héréditaire dans la famille. Le grand-père de Dupérier avait formé un beau recueil d'antiques; son petit-fils François l'augmenta considérablement et Sincerus en parle comme d'un trésor « abondamment pourvu de médailles et d'autres objets rarissimes ». Dupérier lui-même nous apprend qu'il avait « extraict ses antiquitez de six des plus rares cabinets de France[1] ».

Il existe deux Catalogues de cette collection intitulés *Roolle des médailles et autres antiquités du Cabinet de Monsieur Du Perrier, gentilhomme de la ville d'Aix en Provence.* L'un, imprimé, appartient à M. le baron Pichon, c'est l'exemplaire même de Dupérier, annoté par lui, signé de sa main et collationné par le notaire royal[2]. L'autre est un manuscrit de 4 pages; il fait partie du dossier de la Bibliothèque et paraît être la reproduction de l'imprimé[3]. En voici les divisions : *Médailles grandes de cuivre et de métail de Corinthe, — de moyen bronze, — de grand cuivre des impératrices, — médailles d'or, — médailles d'argent consulaires, — impériales, — médaillons de bronze et d'argent, — pierres gravées, — marbres, — figures et autres pièces et instrumens de bronze, — vazes et autres instrumens de terres antiques.*

La collection se composait d'objets choisis avec goût et depuis longtemps; mais, hélas!

Elle était de ce monde où les plus belles choses

et les collections les plus chères sont sujettes à changer de main. En 1608, Bagarris qui s'occupait d'augmenter à peu de frais le trésor de Fontainebleau, jeta les yeux sur le précieux médaillier qu'il connaissait de longue date. Il suggéra aux États de Provence de l'acheter pour en faire hommage au Roi, offrant de se charger lui-même des négociations. Un crédit de 5,000 écus fut ouvert et Dupérier se laissa tenter. Il se réserva seulement un petit nombre d'articles qu'il mentionne dans son

1. Catal. imprimé de Dupérier, *in fine.*
2. Pour être annexé au marché dont on va parler. L'imprimé est sans date
3. La bibliothèque Méjanes, à Aix, possède un exemplaire analogue.

exemplaire : « Roolle des pièces que je m'estois réservées, desquelles je ne me voulois point défaire. » A la suite Dupérier, ajoute : « Plus, j'ay acquis depuis le susdict marché, fait par monsieur de Bagarris par le commandement de Sa Majesté, quarante médailles d'argent... dont il y en a, ou impérialles ou autres, une trentaine nettes et rares que j'accorde de donner par dessus le marché. — Faict à Aix, le unziesme febvrier mil six cent et huit, signé Dupérier. »

Le 26 avril suivant, les quatre caisses contenant les médailles de Dupérier furent expédiées d'Aix au « premier consul, procureur du pays de Provence, pour les bailler à Sa Majesté [1] ».

Catalogue Peiresc. — Je n'ai pas à refaire la biographie de Peiresc, une des gloires de la France et l'une des premières de son siècle (1580-1637). Histoire naturelle, astronomie, linguistique, archéologie, numismatique, ce grand homme a excellé en tout. Pour ne parler que de sa curiosité, « aucun navire, dit Naudé [2], n'entrait dans un port français sans apporter quelque animal étranger, des plantes exotiques, des sculptures ou des inscriptions antiques, des manuscrits coptes, arabes, hébreux, chinois, des fragments de l'antiquité déterrés du Bosphore ou du Péloponèse et destinés au seul trésor de Peiresc ». Il entretenait des émissaires chargés d'explorer l'Asie, l'Afrique, le Nouveau Monde, et correspondait avec nos agents diplomatiques à l'étranger. Samson, un de ses voyageurs, découvrit et acheta pour son compte les fameux marbres de Paros; la France les aurait possédés sans l'avidité des vendeurs qui, faisant différer l'embarquement, finirent par accueillir les propositions du comte d'Arundel. Le P. Minuti entreprit, aux frais de Peiresc, deux voyages en Orient; Pierre Lombard parcourut l'Asie et Thomas d'Arcos les pays barbaresques [3]. Il avait à sa solde un graveur, un sculpteur, un relieur, un copiste; Rubens lui-même exécuta pour lui la peinture du célèbre camée de la Sainte-Chapelle.

La maison de Peiresc offrait l'aspect le plus bizarre. Surmontée d'un observatoire, encombrée de livres et de curiosités, « d'objets précieux des Indes, d'Éthiopie, de Grèce, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne,

1. Bibl. d'Aix, n° 626. L'envoi de Dupérier consistait en 746 articles. Le manuscrit de la Bibliothèque porte en tête : « Qui fut vendu en 1622 aux procureurs du pays, qui en firent présent au Roy. » Évidemment la date est erronée, il faut lire 1608 au lieu de 1622.

2. Lettre à Gassendi sur la mort de Peiresc.

3. Foisset, *Biogr. universelle*.

d'Angleterre, elle ressemblait à une foire fameuse, *instar celeberrimi emporii* [1] ». La bibliothèque envahissait le plancher, grimpait le long des murs, débordait dans le vestibule; des colonnes de manuscrits, *columnatim cumulati*, se dressaient dans toutes les pièces, parmi les statues de marbre et de bronze, les vases, les médailles, les pierres gravées, les portraits entassés pêle-mêle avec les animaux singuliers, les momies, les instruments de mathématiques. La police était faite par une armée de chats pour lesquels Peiresc professait une affection particulière [2]; c'étaient les conservateurs de sa bibliothèque.

Cette « opulente librairie » fut achetée par le collége de Navarre, à l'exception des manuscrits orientaux conservés par le frère de Peiresc, Palamède Fabry [3], et des livres de mathématiques légués, avec tous les instruments, à son ami Gassendi. Quant aux curiosités, la plus grande partie passa dans le cabinet de Sainte-Geneviève-du-Mont [4].

Le dossier de la Bibliothèque nationale contient l'*Invantaire des médailles, graveures, pierres prétieuses et poidz antiques du cabinet de feu M. de Peiresc.* C'est un manuscrit de vingt-huit pages, sans date, précédé du portrait de *Nicolaus-Claudius-Fabricius de Peiresc, Senator aquensis*, par Mellan. Il comprend onze chapitres : *Monnoies et médailles.* Cette suite est considérable et rangée en *fagots* cotés par lettre alphabétique : — *Graveures antiques*, comprenant 1,119 pierres gravées. — *Gemmæ et lapilli*, c'est-à-dire les pierres non gravées; — *Rarettés trouvées dans le cabinet de feu monsieur de Peiresc, outre et par dessus les médailles, graveures et pierres prétieuses*; — *Mundus muliebris*, objets de toilette antiques; — *Supellex pretiosor*, objets en or ou en argent; — *Vazes antiques d'argent, bronse, albastre, amethiste, Presme d'esmeraude et d'autres diverses mathières*; — *Figures de bronse antiques grandes et petittes et deux de porcelaine* ce sont deux figures de porcelaine chinoise ; — *Statues de marbre et de pierre antiques* ; — *Figures de bronse et autres antiquités égyptiennes*; — *Instrumentz de sacrifices en bronse*; — *Pièces détachées*, notamment : « diverses pierres, congélations et raretés de mer... un tableau de la main de M. Rubens, représentant l'apothéose d'Auguste, tiré sur l'original qui est en agathe à la Sainte-Chapelle de Paris... un autre tableau de la main de M. Nicolas, de l'apothéose d'Auguste vivant, tiré sur

1. Lettre de Naudé, id.
2. Peiresc a introduit l'*angora* en France.
3. D. Jacob, p. 697.
4. Décrit par le P. du Molinet, Paris, 1692.

l'original de l'agathe qui est aujourd'hui au cabinet de l'empereur [1]. »

A propos du camée de la Sainte-Chapelle (nº 188 du Cabinet des Médailles), rappelons que Peiresc le premier lui restitua son nom véritable. Pendant tout le moyen âge, on l'appelait le *Triomphe de Joseph en Égypte* et plus tard l'*Agathe de Tibère.* Le tableau de Rubens fait pour Peiresc a été gravé dans le recueil de Jacques le Roy, *achates Tiberianus*, accompagné d'une dissertation latine d'Albert Rubens, fils du peintre [2].

A la fin du catalogue, se trouve une liste de quarante-cinq « médailles d'or desrobées à M. de Peiresc ».

Catalogue Borrilly. — Les Borrilly, pères, fils, oncles, neveux ou cousins, ont exercé le notariat dans Aix, pendant deux siècles et demi, depuis François Borrilly, reçu en 1385, jusqu'à Boniface, mort en 1648. Boniface avait formé une galerie de tableaux et un cabinet d'antiquités, « duquel les principales raretez sont énoncées dans le *Mercure françois*, parce qu'il fut visité par le Roy Louis XIII (1622), en mémoire de quoy il luy donna le baudrier de son sacre [3] ». A cette occasion, Borrilly reçut de tous côtés des compliments en vers français, latins et grecs ; on les trouvera dans un petit recueil fort rare intitulé *le Baudrier du sacre de Louis XIII* (Aix, Tholosan, 1623).

A sa mort, la collection passa entre les mains de son fils Michel Borrilly, prieur et conseigneur de Ventabren [4]. Le cabinet Borrilly était une des merveilles d'Aix ; de Vologer-Fontenay en parle dans son voyage en Italie [5] ; Spon l'appelle « un cabinet de toutes sortes de raretés ». « Il est si beau, dit de Haitze, que les moins curieux s'empressent de le visiter » et Pierre Borel ajoute : « Entre les rares choses qu'on void chez luy, il y a un cyclope. » Un cyclope ! en effet le spectacle est imprévu et peu d'amateurs peuvent se vanter d'une pareille aubaine. Mais le cabinet Borrilly renfermait des curiosités d'un autre ordre et plus à notre portée. Elles sont cataloguées par le menu dans l'inventaire manuscrit de la Bibliothèque, dressé après la mort de l'abbé Borrilly [6], et

1. Voir, dans la Correspondance de Peiresc, publiée par Fauris de Saint-Vincens, une lettre de Peiresc à son frère Palamède, pour lui rendre compte d'une visite que lui fit le cardinal Barberin.

2. *Catal. des Médailles*, nº 188. Ce tableau n'est pas mentionné dans l'œuvre de Rubens par M. Michiels.

3. P. Borel, *Antiquitez de Castres*, 1649. p. 124.

4. De Haitze, *les Curiositez les plus remarquables de la ville d'Aix*. Aix, 1679.

5. Voyage de Gontenay-Mareuil en Italie, 1643.

6. En voici le titre : *Inventaire du cabinet de feu Mons. l'abbé de Bourilly, d'Aix en Provence*, 14 pages. Sans date.

de Haitze [1] en a fait une description assez détaillée. Nous résumerons ces deux documents.

La galerie de peinture paraît fort bien composée; elle comprend cent vingt tableaux, le *Portrait de Rubens*, par Van Dyck[2]; — le *Portrait de Michel Nostradamus*, par son fils César, conservé à la bibliothèque Méjanes; — un *Portrait* du Caravage; — une *Lucrèce* attribuée à Léonard de Vinci ou au Solario; — une *Prière au Jardin des Olives* d'Antoine Carrache; les —*Quatre Saisons* de Fouquières; divers ouvrages de Léonard, du Titien, d'Holbein, d'Albert Dürer, d'Andrea del Sarto, de Breughel, de Finsonius [3], etc. J'ignore la valeur de ces attributions, mais on peut admettre, avec le rédacteur de l'inventaire, que les tableaux sont « de bonne main » pour la plupart.

Parmi les sculptures, « une teste de Senèque mourant, avec son buste, de la main de Bandinely, laquelle seule on prise plus de mil livres »[4]; d'après l'inventaire, ce buste serait « un fort bel ouvrage antique » ; — « Trois squelettes de Michel-Ange (?) en terre cuite[5]; — des statues, des vases, une collection fort curieuse de coutellerie, des armes, de l'orfévrerie, des cristaux de roche, etc. »

Je passe les crocodiles, les basilics et les momies traditionnelles pour arriver au fameux « Cyclope embaumé, qui avait vécu neuf mois et auquel on avoit, sans artifice, conservé son œil entier ». L'inventaire ne parle pas de cette étonnante curiosité [6], mentionnée par de Haïtze et Pierre Borel. Il faut croire ou que le Cyclope s'était avarié avec le temps, ou que Borrilly n'avait pu résister aux offres d'un confrère jaloux de posséder le monstre à son tour.

Le médaillier renferme 70 grandes médailles en or, 800 en argent et 1,600 en cuivre, « toutes fort belles » ; une suite de monnaies des rois de France, « que l'on prise valoir deux mille écus ».

Parmi les pièces historiques, il faut noter quelques manuscrits à vignettes [7] ; — « le verre si célèbre du Roy Réné, fait à l'antique d'un

1. De Haitze, id., p. 61.

2. Dimensions : « 3 pans 2/3 d'hauteur sur 2 pans 1/2 de largeur. »

3. Finsonius de Bruges, élève du Caravage.

4. De Haitze, id.

5. « Trois figures de squelettes d'un pied et tiers d'hauteur de la main de Michel Ange Bonarota, dans une caisse. » (Inv.)

6. A moins que le Cyclope soit compris sous le titre général de « divers corps pétrifiés et embaumés ».

7. L'un appartenait à Henry II, ce sont les *Mystères de la Passion;* l'autre à Philippe II, *los Triomphos de Philipo 2 de Hispana e de Isabel su muger, iga de Henrico 2 Re di Francia (sic).*

pied d'hauteur... sur le pied duquel on lit ces mots en provençal, écrits en grosses lettres d'or : *Qu ben beoura, Diou veira,* et autour du bord : *Qu me beoura de touto sou haleno, veira Diou et la Magdaleno*[1] : — enfin « le baudrier et ceinturon du sacre de Louis XIII, d'argent ».

La famille des Borrilly avait conservé, jusqu'à la Révolution, la majeure partie de l'ancien cabinet. Depuis lors, il a disparu; quelques épaves ont été recueillies par le Musée d'Aix, la bibliothèque Méjanes et certains amateurs de la ville ou des environs.

Catalogue Sibon. — De l'avocat Sibon nous dirons peu de chose, si ce n'est qu'il était Conseiller du Roi et Trésorier général en Provence, d'où vient qu'on le nommait « le général Sibon » ; il mourut en 1686. De Haitze en parle en ces termes : « Les Curieux des Cabinets peuvent aller voir celui de M. le général Cibon (*sic*) ; ils y trouveront de quoy satisfaire leur curiosité, tant par le grand nombre des médailles que par mille autres raretez qui l'embellissent, et surtout il est enrichi de quelques manuscrits du sçavant et très-curieux Monsieur de Peiresc, duquel on y voit le portrait. »

Notre inventaire manuscrit est plus explicite[2]. Bien que la collection ne soit pas considérable, elle renferme encore 1372 médailles antiques, 212 pierres gravées, 26 « figures égyptiennes et autres de bronze », 150 coquilles, des instruments de mathématiques, des cartes de géographie, 20 volumes d'estampes de maîtres divers, etc. En 1688, Michel Bégon, alors intendant général des galères de France à Marseille, acheta le tout pour 2,078 livres. Une quittance de cette somme est annexée à l'inventaire et signée : *Clère de Constans*, belle-sœur de feu M. le général Sibon[3].

La même année, Bégon quitta Marseille pour Rochefort et réunit définitivement le cabinet Sibon à sa propre collection. Il ne cessa de

1. « D'autant, ajoute de Haitze, qu'en le vuidant tout d'un coup, on ne peut manquer de voir le Sauveur et une saincte Magdeleine, qui sont dépeints au fond du verre. » Ce verre est encore mentionné comme faisant partie du « Cabinet Fabri Borrilly » dans un *Mémoire sur l'état du commerce en Provence,* lu à l'Académie d'Aix, le 2 mai 1818, par Fauris de Saint-Vincens (note communiquée par M. le baron Davillier).

2. En voici le titre : *Inventaire du cabinet de monsieur Sibon, conseiller du Roy, trésorier général de France en Provence,* etc. Manuscrit de 8 pages, sans date.

3. Sur cette quittance figure le sieur Mulety, chirurgien, que nous avons cité plus haut. Mulety est chargé, par Bégon, de payer à la demoiselle de Constans le prix de la vente.

l'augmenter jusqu'à sa mort (1710). Les estampes furent acquises par le Roi de France en 1770; le reste a été dispersé[1].

Catalogue Lauthier. — Quel est ce personnage, inconnu de tous les biographes, qui figure ici non loin des Peiresc et des Bagarris? Toussaint Lauthier, fils d'Honoré, apothicaire comme son père, se fit collectionneur, deux professions qui s'entendent à merveille, si l'on juge par le nombre d'apothicaires-curieux que la province a mis au monde. Mais quoi! il aimait les antiquités, les peintures, la curiosité; n'est-ce point la *pharmacie de l'âme?* comme disait un ancien. Il mourut le 5 octobre 1685 et fut enseveli à l'église des Pères de l'Oratoire[2]; nous n'en saurions pas davantage, si son inventaire n'avait sauvé sa mémoire; « bon nombre d'honnêtes gens n'ont pas laissé d'autre oraison funèbre que leur catalogue, où toute louange est contenue[3] ».

L'inventaire du Cabinet du sieur Toussaint Lauthier, d'Aix en Provence, est le dernier de notre série; il sort des presses de *Charles David, imprimeur du Roy, du clergé et de la ville, 1663.* Comme les catalogues de Bagarris et de Dupérier, ce petit livre est d'une insigne rareté.

En 1660, Toussaint Lauthier eut le bon esprit d'acheter presque toutes les pierres gravées de Bagarris; c'était bien débuter. Trois ans plus tard, la collection comptait parmi les plus belles de France, et de Haitze, à bout d'hyperboles pour exprimer son admiration, en est réduit à parler latin : *Hùc oculis, hùc mente trahitur*, dit-il avec enthousiasme, *non largius usquàm indulsere ars et natura sibi*[4]!

Je ne ferai pas la nouvelle description de ces belles choses : un millier de médailles, près de 900 pierres gravées, 40 figures égyptiennes, une « quantité prodigieuse » de figures antiques en or, argent, cuivre, marbre et pierre, 200 coquilles, quelques peintures, des bagues, des lampes et le reste; nous connaissons la composition habituelle de ces cabinets.

Parmi les 31 peintures, il suffit de signaler un portrait de François Ier, « de la main de Janot » (Janet Clouet); une « *Sainte Vierge* et la *Sainte Famille*, par Léonard Delvin » (de Vinci); et « un petit portrait inconnu de la main d'Eutissian » (du Titien); on peut se demander si les attributions

1. *Michel Bégon*, par G. Duplessis, voir p. 7, l'*Extrait de l'Inventaire du cabinet de M. Bégon*, en 1699; tous les articles de l'acquisition Sibon s'y retrouvent. Dans le même livre, p. 103, Bégon parle des volumes manuscrits de Peiresc.

2. Note manuscrite sur l'inventaire de la Bibliothèque.

3. J. Janin, *L'Amour des livres*.

4. Citation de Stace. La description de Haitze est copiée sur le catalogue imprimé.

du rédacteur sont aussi aventureuses que son orthographe.

Dans la série des bronzes antiques, « on remarque avec admiration une lampe de cuivre garnie tout autour d'un bas-relief des figures de tritons dans une mer, qui portent des nayades, avec divers instruments, au-dessous de laquelle il y a ces lettres gravées : C. I. C. I. O. M. S, qui signifie *Caius Julius Cæsar Jovi Optimo Maximo solvit*, c'est l'explication qu'en a fait Licetus[1] dans son livre *De Lucernis antiquorum reconditis* ». Une planche gravée représente la petite merveille sous ses quatre faces[2].

On comprend l'émotion des contemporains. Posséder une lampe authentique de Jules César! voilà des coups de fortune qui classent un amateur et le font passer d'emblée à la postérité! Par quel hasard cette nouvelle lampe merveilleuse est-elle venue échouer sur les tablettes d'un marchand parisien du XIXe siècle? Je l'ignore; *habent sua fata... lucernæ*. Il y a quelques années j'en fis l'acquisition. La précieuse relique portait encore l'inscription originelle, et la comparaison avec les planches de notre catalogue ne pouvait laisser aucun doute. C'était bien la lampe de Toussaint Lauthier, seulement... *il y a un seulement*, ce n'était pas la lampe de Jules César. J'en demande humblement pardon aux mânes de Licetus; sa lampe historique, fort jolie d'ailleurs, est une œuvre italienne et indiscutable du XVIe siècle, une véritable contrefaçon.

La collection des pierres gravées provient tout entière de Bagarris, et l'inventaire de Lauthier a cela de précieux, qu'il complète sur plusieurs points les indications par trop sommaires du catalogue Bagarris, et permet d'attribuer à coup sûr au cabinet de ce dernier certaines pièces capitales. Voici, par exemple, « une teste de Solon, restituée par l'excellent graveur d'Auguste d'Ioscoride, dans une grande ametiste inscripte du nom dudit graveur ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ, et enchassée fort artistement dans une boëte d'or émaillée, dont parle M. Gassendi dans la vie de M. de Peiresc, lui donnant le titre d'*ametistus insignis* ». C'est bien l'intaille du Cabinet de France (n° 2077). Bagarris en parle dans des termes assez vagues; aujourd'hui nous pouvons assurer qu'elle lui a appartenu, puisque son acquéreur Lauthier la décrit aussi fidèlement. En poursuivant ce travail, on arriverait à établir la généalogie de plusieurs pierres importantes de notre collection nationale.

1. Fortunio Liceti, 1577-1657, l'un des plus célèbres professeurs de son temps. Dans son livre *De Lucernis*, etc., Venise 1621, Liceti examine longuement la lampe de Jules César dont l'authenticité ne fait pas un doute dans son esprit.

2. Sur une des faces le graveur a mis : *Ex æneo archetipo penes Thossantium Lautiers Hieronim. David Gall. sculpsit. Aquis Sextiis.*

En 1680, Lauthier vendit au Roi les meilleures pièces de son cabinet, et le *Dioscoride* prit le chemin de Versailles avec le *Silène ivre* et la *Bacchanale* de la Renaissance, qui continuaient à passer pour antiques. La *Bacchanale* fut alors baptisée, pour la première fois, le *Cachet de Michel-Ange;* on inventa pour elle une légende où figurent Pyrgotèle, Alexandre le Grand, Michel-Ange, un orfèvre de Bologne, l'intendant des Médicis, Bagarris, Lauthier et Louis XIV[1]. Après tant d'aventures, la célèbre cornaline était destinée à faire un dernier voyage plus étonnant que tous les autres; mais laissons la parole au président de Brosses, il raconte mieux que personne : « Hardion, notre confrère[2], montroit le cabinet du Roy à Versailles à plusieurs personnes du nombre desquelles étoit ce galant homme (le baron de Stosch). Tout à coup, certaine pierre fort connue de vous sous le nom de cachet de Michel-Ange, se trouve éclipsée. On cherche avec la dernière exactitude, on se fouille jusqu'à se mettre nu, le tout sans succès. Hardion lui dit : Monsieur, je connois toute la compagnie, vous seul excepté; d'ailleurs, je suis en peine de votre santé, vous paroissez avoir un teint fort jaune qui dénote de la plénitude. Je crois qu'une petite dose d'émétique, prise sans déplacer, vous seroit absolument nécessaire. Le remède pris sur le champ fit un effet merveilleux, et guérit ce pauvre homme de la maladie de la pierre qu'il avoit avalée[3] ».

Je devais cette historiette à mes lecteurs pour les remercier de m'avoir accompagné jusqu'au bout, d'autant que je n'ai rien de plus à leur dire du cabinet Lauthier vendu en 1737, à la mort de Louis Lauthier, prévôt de Saint-Sauveur.[4]

EDMOND BONNAFFÉ.

1. *Catal. des Médailles* (nº 2,337).

2. Jacques Hardion, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

3. *Lettres sur l'Italie*, vol. Ier.

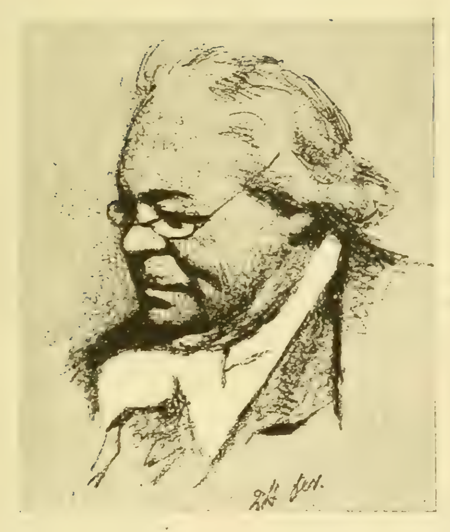
4. Note communiquée par M. Mouan, le savant conservateur de la bibliothèque Méjanes. Je saisis cette occasion pour le remercier des renseignements qu'il a bien voulu me fournir avec la plus parfaite obligeance.



DAUMIER



I



Daubigny, visitant Rome et contemplant les grandes œuvres de Raphaël, s'étonnait, me dit-on, de l'impression qu'elles lui faisaient, et s'écria : « C'est comme du Daumier ! » Daubigny voulait par là exprimer un sentiment de vive admiration.

Le mot est singulier, curieux et donne à réfléchir. Associer Raphaël, le poursuivant de la beauté, avec le caricaturiste qui s'acharne à rabaisser et détruire l'idéal, semble d'abord bien surprenant. Peut-être faut-il qu'on soit artiste pour ressentir dans toute leur intensité les fortes et exceptionnelles qualités de Daumier. Ce qui frappe en lui, c'est la largeur, avec le double don de la finesse et de la violence, et ce sens profond, inné de la vérité, qui enlève à ses caricatures l'aspect de la *charge,* et ne leur laisse que l'*accent*, le *caractère* de la forme et de l'expression. Il a la simplicité robuste, la ferme assiette, le mouvement juste et résolu des maîtres. Voilà comment se rapprochent le peintre italien qui a cherché l'homme dans les hautes régions de la

beauté, et le dessinateur français qui a attendu celui-ci au détour des rues et au coin des carrefours, pour le saisir sous le masque dénonciateur et bizarre dont le recouvrent l'âge, les passions, les instincts, ou les habitudes de la vie sociale.

La caricature n'est pas un art médiocre; elle veut à la fois l'imagination, l'observation et l'esprit. Elle aiguise, elle pousse, elle force l'intelligence, elle exige des ressorts tendus qui font toujours détente; prise au sérieux, passionnément, elle vous surmène une cervelle. On en connaît des exemples.

Quand on compte donc les *cinq ou six mille* dessins satiriques et comiques de Daumier, on se demande comment il a pu résister à pareille production. Il y a résisté par le naturel, la franchise, la bonhomie, et par la variété des ressources d'art dont il disposait. Le grand coloriste reposait en lui le dessinateur profond; un genre d'observation le soulageait des fatigues de l'autre. Esprit très-net, il ne dessinait que quand l'idée, le sujet et les attitudes étaient bien arrêtés dans sa tête, et il n'avait plus à revenir sur son dessin. Cette précaution de n'avancer qu'à coup sûr rend le travail moins fatigant. Néanmoins, Daumier l'avoue lui-même, « lorsqu'il avait exécuté une bonne *brenée* de pierres, il lui fallait du repos ».

Je viens de parler de la bonhomie de cet homme, à l'air doux et malin, à l'œil si attentif, aux lèvres si fines. Mais son portrait par Henri Monnier me demande un peu de commentaire avant d'aller plus loin. Ce portrait est fort curieux, surtout venant d'un homme qui a été souvent en contact avec Daumier. Je le trouve pourtant gros, épais. Les traits, fortement ombrés, sont par conséquent trop soulignés, trop marqués. Daumier eût mieux saisi l'expression d'un visage. Monnier aurait dû le faire plus aigu, avec des lignes légères, coupantes. Maintenant, comme je le disais, il faut bien s'entendre sur la bonhomie de Daumier, et faire deux parts dans son esprit: celle de cette bonhomie, et il la mettait dans ses planches de mœurs, dans les scènes de la vie ordinaire; celle de la passion et de la violence, et il l'apportait dans ses œuvres politiques.

Cependant son crayon a presque toujours de l'impétuosité, de la violence; les choses fines qui en sortent ont la finesse jusqu'à l'aigu; les lignes se jettent avec des inflexions mouvementées, hardies, rapides; une absolue décision gouverne le parti pris; le dessin prend une formule pleine de carrure, *arrêtée* d'une manière définitive, irrévocable. De même en est-il dans ses coloristes oppositions de noir et de blanc, dans la large distribution de ses ombres et de ses clairs. Ce sera de



M. DE RIGNY.

(Fac-simile d'une lithographie de Daumier.)

l'énergie, de la force, de la puissance, si on le préfère, mais le mot de violence me semble mieux appliqué à l'espèce de sensation qu'éveille une belle planche de Daumier.

Telle est l'exécution chez l'artiste. Par contre, c'est dans sa conception que se retrouve la bonhomie. Une de ses séries, intitulée *Tout ce qu'on voudra*, contient entre autres une planche qui me paraît le vrai frontispice de la comédie humaine, telle que la comprenait Daumier.

Cette planche représente deux jeunes amoureux qui passent dans la rue. Accoudé à sa fenêtre, un bourgeois en calotte grecque, en robe de chambre, les regarde aller, d'un air de narquoise bienveillance. « Et moi aussi, dit-il, j'ai été jeune... moi aussi j'ai été aimable... moi aussi j'ai été aimé... et tout ça ne m'a pas empêché d'avoir des rhumatismes. » On sent, à la clarté et la légèreté du dessin, qu'il fait beau temps, qu'on est au printemps, qu'une douce et gaie lumière remplit la ville.

Ce n'est pas une philosophie cruelle, cela : jeunesse, beauté, esprit, talent, tout se résout en de gros ventres, en rhumatismes et en pattes-d'oie! Nous pouvons nous regarder mutuellement en souriant; nous avons des enfants qui remettront dans le monde un peu de cette beauté, de cette fraîcheur, de cette délicatesse, de ce charme dont nous avions apporté notre lot avec nos vingt ans.

Je remarque, à ce propos, chez Daumier un trait de dessin fort intéressant. Bien rarement il a donné des sourcils froncés à ses personnages. Presque tous, au contraire, ont le sourcil très-haut, en l'air, ce qui imprime à la figure un caractère ébahi, naïf, débonnaire.

S'il y a, dans l'immense personnel mis en branle par le caricaturiste, quelques têtes sombres, farouches, sournoises, c'est parmi le monde politique qu'il les a placées.

Son Robert Macaire est plein d'impudence, aussi il est plein de jovialité. Daumier n'a point manqué de lui attribuer l'étonnante gaieté qui caractérise les coquins. Les honnêtes gens dont les affaires vont bien et qu'accompagnent toutes sortes de motifs de sérénité ou d'intime satisfaction, peuvent être surpris, en effet, que leurs adversaires naturels, sans cesse tourmentés d'expédients, de calculs compliqués, de risques graves, conservent quelque contentement et quelque entrain.

Me voici amené à la profonde connaissance ou l'extraordinaire intuition qu'avait Daumier de la physionomie humaine, depuis la tête jusqu'aux pieds. Par là, c'est un proche parent d'Holbein. Eux seuls, je le crois, ont possédé cette pénétration, et sondé ainsi jusqu'au fond l'expression de la figure de l'homme.

Non-seulement la charpente générale d'une tête, ses masses osseuses

et musculaires, mais la particularité et la variété des traits du visage, les rapports d'inflexion, de distance, qui font que telle bouche appelle telle



ONCLE ET NEVEU.

(Fac-simile d'une lithographie de Daumier.)

forme de l'œil, du nez, du front, — choses que n'aperçoivent pas aisément les artistes hors de la grâce, de la noblesse et de la pureté des lignes, — le caricaturiste en a eu l'infaillibilité scientifique ou instinctive ; de là cette

certitude d'expression, de mouvement, cette vérité inépuisable dans l'aspect de ses figures.

A ses débuts, il frappa les directeurs de journaux illustrés comme portraitiste et on lui demanda beaucoup de portraits. Celui de M. de Rigny, que voici sur une page voisine, montrera bien ce qu'il savait faire d'un homme.

Ce cou serré dans le carcan de la cravate, et que la pression semble pousser hors du collet de l'habit, comme un cou de tortue qui sort de sa carapace; cette tête qui fait une moue en s'avançant et par son attitude annonce de l'obstination; ces lignes de l'habit, qu'écartent les mains plongées dans les poches, et qui descendent comme des plans de terrain dans une montagne; ce pantalon si lourd, si ferme, si commun, si curieusement brisé autour de la jambe; cet ensemble rechigné, hargneux, et si large, qui exprime et étale un tempérament tranché, je l'avoue, je ne retrouve pas cela autre part, je ne le connais que sous la main de Daumier. C'est bien ici que l'habit complète, que l'habit fait l'homme.

La physionomie des vêtements et du corps, le langage expressif et trahissant d'un gilet, d'un paletot, d'un col de chemise, d'un chapeau, les révélations qui jaillissent de ces alliés intimement unis au personnage, nul ne les a pénétrés et rendus avec autant de profondeur et de netteté.

La vive sensation de l'ample et du vrai qu'on éprouve en regardant des dessins de Daumier rapidement jetés, elle vient de cette redingote qui suit si bien le geste d'un bras ou l'inclinaison d'un dos, de ce cou qui s'enfonce si naturellement dans le col et la cravate, de l'attache si aisée et si diverse de la tête sur ces supports qui lui deviennent indispensables, des cassures floches et assouplies du pantalon, de tout l'adapté à l'être d'un costume longtemps porté et entré dans les habitudes du corps. Quel œil, quelle subtile analyse, quelle impression intense ont été nécessaires pour arriver à saisir, puis résumer dans leurs traits *dominants* toutes ces apparences, ces accords, cette seconde nature ajoutée au nu de l'homme et qui le transforme; ces accords qui paraissent si simples, si naturellement venus, que beaucoup de gens, en regardant un bonhomme de Daumier, le voient comme s'il était dans la rue, et ne se figurent pas qu'il y ait de l'art là dedans.

Attitudes, gestes, mouvements sont merveilleux chez le dessinateur. Tel bourgeois assis, le menton appuyé sur sa canne, ou rencogné, grelottant, au fond d'un omnibus, le chapeau rabaissé sur le nez, tel autre étendu nonchalamment sur l'herbe, ou mirifique dans son costume de bal et

faisant papillonner son lorgnon entre ses doigts, resteront des exemples incomparables de ce qu'on peut faire dire à la pose d'un homme.



LES RÉJOUISSANCES DE JUILLET... VUES DE SAINTE-PÉLAGIE.

Fac-simile d'une lithographie de Daumier.

Se rappelle-t-on cette famille parisienne que la rencontre d'un crapaud à la campagne jette dans un terrible émoi? Le père baisse la tête

et gonfle les épaules pour rassembler toute son énergie, il étend timidement sa canne en avant pour parer les attaques du monstre, et de la main gauche il enlève presque de terre par un mouvement convulsif son fils épouvanté et curieux. L'inattendu, l'originalité du sentiment naturel éclate dans cette scène amusante, dans ces deux gestes qu'un grand observateur seul pouvait trouver sous son crayon.

Quoi de plus carrément planté que ce détenu politique, au milieu de la gravure que nous reproduisons à la page 435? Ne sent-on pas dans ce personnage *vu de dos* un émerveillement qui s'exagère pour être mieux railleur, tandis qu'une indifférence méprisante éclate dans l'attitude de celui qui s'appuie au mur? Le défi et l'hostilité ironiques se lisent dans ces jambes écartées et ces cous inclinés. Quelle fermeté ajoutent au dessin les grandes ombres qui indiquent le *jour* de la prison! C'est un dessin à la plume, dans l'ancienne manière de Daumier et dans un genre d'aspect qu'il a souvent adopté pour ses lithographies; il y a trouvé sans doute de la raideur, car il a préféré plus tard un système d'entortillement des traits qui rappelle à la fois l'enchevêtrement d'un écheveau de fil, la calligraphie et les toiles d'araignée.

Vers 1829, Daumier porta quelques-uns de ses premiers essais à Ricourt, alors éditeur d'estampes dans la rue du Coq, qui menait au Louvre et qui se rattachait comme centre commercial à cette galerie de brocantages de toute espèce, livres, gravures, ferrailles, oisellerie, dont nous nous rappelons avoir vu les étalages sordides ou pittoresques tout autour des terrains vagues que remplace aujourd'hui la place correcte et monumentale du Carrousel et du nouveau Louvre. Ricourt, qui devait fonder l'*Artiste* en 1831, et plus tard s'éprendre du théâtre, s'enthousiasma bientôt des œuvres du jeune lithographe. « Vous avez le geste, vous, » lui disait-il souvent, en homme déjà préoccupé de ce grand élément de l'art dramatique.

Daumier, en effet, *avait* le geste et la physionomie, inséparables expressions pour quiconque s'intéresse à l'homme.

Les épithètes les plus chaleureuses ne valent pas un peu d'analyse qui montre les choses au doigt. Je veux donc suivre encore un moment l'artiste dans les détours de son art.

La figure de Robert Macaire, et ce chef-d'œuvre, qui devrait être accroché dans toutes les écoles de dessin, le *Ventre législatif*, nous donneront de grands types de sa manière et de son esprit d'observation.

Frédéric Lemaître avait créé au théâtre ce personnage de Robert Macaire, et le comédien Serres, aujourd'hui oublié, sut donner de l'allure à son compère Bertrand. C'était une époque où les aspirations artis-

tiques ripostaient au vif élan industriel, commercial et financier qui est un des caractères du XIXe siècle. Du côté des artistes, on n'y sut voir alors que la spéculation, l'intrigue, le charlatanisme, l'exploitation sans vergogne des naïfs par les *faiseurs*. La mode littéraire avait pris en faveur à ce moment, un recueil de contes intitulé les *Cent et un*.



CROQUIS A LA PLUME, PAR DAUMIER.

(Collection de M. Lasègue.)

Aussi l'infatigable Philippon qui dirigeait le journal satirique le plus en vogue du temps, et qui s'épuisait la cervelle à attirer le public par des actualités, imagina-t-il de demander à Daumier les *Cent et un Robert Macaire*. Ils furent exactement faits tous les cent et un, en 1836 et 1837; et même l'éditeur Dutacq, ne croyant pas la veine encore épuisée, en commanda à son tour une quarantaine à l'artiste, mais on dut renoncer à cette seconde série qui finit par lasser le public.

Pour les *Cent et un Robert Macaire* ce fut Philippon qui écrivit les légendes, souvent pleines d'une verve enragée. On peut donc affirmer que le type dessiné est issu d'une triple collaboration, celle du comé-

dien, celle du dessinateur et celle de l'inventeur ou du chercheur d'idées satiriques.

Daumier voulut surtout reproduire Frédéric tel qu'il venait de se grimer et de se costumer dans ce rôle qui eut un immense succès, mais il me paraît hors de doute que son crayon corrigea, accentua, précisa les traits du personnage. Robert Macaire est un type dû à la fantaisie du célèbre acteur, et par là même d'un caractère excessif et *singulier*, où Daumier apporta les éléments de la nature, et qu'il rendit plus *vrai*.

Les sourcils, jaillissant en pointe comme des cornes, ont une allure méphistophélique. Leur élévation conserve à la figure une gaieté que les légendes rendent tout à fait cynique. La bouche, grande, triangulaire, est d'une expression rusée et canaille comme celle d'un vrai *voyou* parisien; les lèvres ont des bords tranchants, aiguisés comme celui d'une lame; le nez, un peu pointu, se relève hardi, éventant l'air; l'œil gros, saillant, tourne et veille de tous les côtés, alerte, provoquant et impudent. Audace, ruse, vulgarité, méchanceté et insolente jovialité sont inscrites sur ce visage. La grande cravate, couvrant le menton et parfois la bouche même, joue le rôle d'un masque, et ajoute aux idées de mensonge qui s'attachent à Robert Macaire. Daumier aimait cette cravate dont il a affublé le *Constitutionnel*, puis ses fameuses images de Véron.

Pour qui a le sens très-net de la physionomie, le Robert Macaire est un type *composé*, et par là même extrêmement intéressant, car il prouve combien le dessinateur connaissait les traits divers et décisifs des figures, et comme il a su les rapporter ici pièce à pièce pour équilibrer et *déterminer* l'expression de cette tête que le comédien tendait à faire fantastique.

Le *Ventre législatif*, au contraire, procède directement du portrait. Tout le monde aura vu, je le pense, cette planche étonnante dont une superbe épreuve se trouve en ce moment à l'exposition des œuvres de l'artiste.

Sauf en face d'une tête où le nez s'exagère d'une façon discordante et ennuyeuse, afin d'obéir à une tradition comique alors établie pour un certain personnage, on oublie qu'il y a là une caricature. La *charge* disparaît, l'*accent* poussé à sa dernière limite vous saisit tout entier.

Quatre bancs, dont le premier commence l'hémicycle, se succèdent dans cette planche, et leurs dossiers cachent à mi-corps les députés qui s'étagent sur leurs gradins. On ne voit que le buste et la tête des gens. Il y en a trente-trois, plus un autre qui seul se tient debout, à l'intérieur de l'hémicycle.

L'ensemble est d'abord une merveille de couleur, de tons vifs, harmonisés, équilibrés, fermes jusque dans les teintes les plus douces, les plus légères. Les habits sont presque tous noirs, ce qui donne un vigoureux soutien aux clartés ; quelques-uns sont gris ; les gilets sont noirs, gris, et plusieurs allument par leur blancheur des éclats très-chauds et très-moelleux parmi cette assemblée foncée, sombre, où brillent aussi çà et là une chevelure blanche, une tête renversée en arrière que le jour du cintre éclaire totalement. Ce jour d'en haut tombe tout droit sur les personnages et les modèle par masses énergiques, remplissant de noir tous les creux du visage et brillant sur les saillies. Les noirs, gras, transparents, veloutés ; et les demi-teintes, fines, nettes, modulées sur une gamme d'intensités différentes, réservent ces blancs chauds, limpides, onctueux, que ce disciple de Rubens et des Vénitiens sait admirablement répartir.

Les députés lisent, causent, rient, songent, prisent ou se mouchent ; quelques-uns ont l'affaissement et la stupeur de vieillards tombés en enfance. Je ne m'occupe pas de politique ; j'ôte le titre de la planche et le mot de députés : nous n'aurons plus devant nous qu'une assemblée d'hommes, tels que notre temps et notre race les produit.

Leurs têtes sont modelées aussi largement que celles d'un tableau de Poussin. La lumière tombe sur les crânes, laisse dans l'ombre les fronts penchés, rattrape les sourcils en passant, perd l'œil enfoui dans l'obscurité des orbites, retrouve en chemin un bout de lèvre, une pommette, le menton. Ses rayons balayent entièrement l'ombre de dessus certains visages, ou, prenant ceux-ci en écharpe, la chassent de tout un côté de la figure. Une douzaine de personnages tiennent la tête de profil.

Il faut regarder ces faces élargies ou allongées, anguleuses ou arrondies ; ces formes solides, tranchées ; ces bouches, ces yeux, ces joues si divers ; il faut voir les moues, les airs de tête, les encadrements de cheveux aux fronts, les *manies* des mains, des cous ; il faut voir ces lignes d'épaules et les emmanchements des têtes qui s'y rattachent, ces bras à demi cachés dont on suit le mouvement invisible derrière les dossiers des bancs, les uns ayant les mains dans les poches, ou entre les jambes, ou croisées sur les genoux ; ces écartements de l'habit autour des poitrines étroites ou fortes ; ces gilets qui plissent, remontent, s'étalent, se frippent, se boutonnent sur des ventres altiers, bonasses, sévères ou papelards, dont l'étonnante *physionomie* semble justifier le titre donné à la planche.

On continue à regarder, le premier choc du comique a cessé ! Un

grand courant de vérité s'émeut et s'écoule vers nous. Mais c'est la vie elle-même, cela ! mais c'est extraordinaire, mais on n'a jamais rien vu de pareil !

Ils ne sont pas burlesques, ces hommes, ces bourgeois de notre époque ; ils ont un grand, un étrange caractère ; ils sont fortement, formidablement construits. Il y a des intelligences, des passions, des volontés, des originalités, des tempéraments chez ces gens. Ce ne sont point des êtres effacés ceux-là, ils ne sont pas à dédaigner. Ils sont beaux de par l'énergie qu'a mise en eux le crayon puissant et violent de l'artiste. Eh bien, où est donc le railleur, le satirique là dedans ? que devient ce pilori où il croyait les clouer par le grotesque ? Le profond, l'intense sentiment de la vie et de la vérité l'a saisi. Je contemple ces personnages et je les admire.

Cette planche me rappelle l'effet singulier que me fit un jour à une séance de l'Académie des sciences la tête de Claude Bernard. Le jour tombait d'en haut, tout droit aussi, sur son crâne ; ses grandes orbites restaient toutes noires et semblaient creuses comme des trous ; ses longs cheveux pendaient des deux côtés de ses joues en touffes ailées, et il tournait sans cesse brusquement la tête à droite et à gauche. On aurait dit un fantastique hibou humain aux yeux crevés. C'était magnifique de caractère et d'étrangeté. Quelle figure pour Daumier ! pensais-je.

Les artistes étudiaient autrefois le coup de crayon et les *formules* de Daumier, c'est-à-dire la façon de réduire les figures ou les choses à quelques traits qui en fixent la *particularité*. Il possédait, en effet, les formules des types, des *familles d'esprits*, et l'on peut là-dessus consulter son œuvre, comme une véritable encyclopédie.

Quand il faisait des littérateurs ou des artistes, par exemple, comme il marquait bien leurs singulières coupes de visages, la bizarrerie des bouches et des nez, et aussi la bizarrerie du *système pileux*, ainsi que dirait quelque anthropologue, tous ces traits curieux qui accompagnent la fermentation nerveuse et cérébrale, et qui en sont le produit et l'expression.

Comme exemple d'une formule de tête, je prends au hasard celle d'Odilon Barrot dans la série intitulée *Physionomie de l'Assemblée*, qui date de 1848 et 1849. La bouche est comme un croisillon de charpente, les plis des joues dessinent la poire, les sourcils forment un accent circonflexe, le nez est un triangle à peine arrondi, les yeux semblent deux godets inclinés. Mais toutes les lignes sont assouplies, elles fuient la régularité mathématique, et il faut les prendre une à une pour apercevoir à quels éléments peut se ramener une tête bien vivante et bien caractérisée.

Nous donnons un des amusants dessins de la *Physionomie de l'Assemblée.* La construction de la tête du « père Dupin » répond bien elle aussi à cette préoccupation de la formule qui est un des contre-forts de la caricature.

Daumier maniait les yeux d'une manière surprenante, et il trouvait de certains regards de côté, à croire que le mime le plus ingénieux, un Debureau, était toujours devant lui.



M. DUPIN ENTRANT A L'ASSEMBLÉE.

(Fac-simile d'une lithographie de Daumier.)

Une de ses planches représente deux commères appliquant un sou sur une bosse qu'un gamin s'est faite au front. Ici, je trouve encore son originalité, son sens particulier d'imprévu dans le vrai. Il semble que la femme qui appuie le sou devrait montrer quelque crispation dans ses traits puisqu'elle fait un effort; au contraire, tout se détend chez elle comme sous une impression de solennité mystérieuse, d'extase, d'attente d'un résultat merveilleux, et de dégustation savoureuse d'un cas tout à fait exceptionnel où elle développe une doctorale supériorité.

Le nu prend une allure particulière sous le crayon de Daumier. Les torses, les dos, les omoplates, les poitrines, les bedaines de ses baigneurs, portent inscrites dans les lignes qui les dessinent tout un monde d'expressions, et vous livrent, comme une écriture, toutes ces indications

de caractère, d'existence, de milieu social, de profession, sans lesquelles notre esprit habitué, désormais à tous les indices de l'observation, ne saurait plus comprendre les personnages.

Pour en arriver à rendre les transformations, les évolutions que la forme humaine peut subir au contact de la vie civilisée actuelle, métamorphoses intéressantes comme celles de la plante, de l'animal, ou des substances chimiques, Daumier est parti de Michel-Ange et de Rubens, ces maîtres violents comme lui, qui lancèrent le geste, le mouvement à toute volée et qui pétrirent la musculature à pleines mains. Ce n'est pas peu de chose, on le voit, que les moyens, les ressources, l'équipage dont il a dû s'armer avant de prendre la caricature à bras-le-corps.

Comme l'école de David, Daumier a plus d'une fois dessiné le nu de ses figures avant de les couvrir d'habits. De là cette aisance et cette largeur de mouvement dans tel de ses personnages qui étale, en s'asseyant, ses jambes écartées, ou qui laisse reposer, comme un dieu égyptien, ses bras sur ses cuisses. Daumier, dans son creuset caricatural, a broyé et pilé les formes larges, fortes, belles, que les grands artistes d'autrefois lui avaient appris à connaître et à aimer, et de ce creuset il les a retirées toutes triturées, imprégnées, modifiées par les sels et les acides du moderne esprit observateur, sans qu'on puisse méconnaître leur origine.

Chose assez curieuse, il s'est peu occupé de rapprocher l'homme de l'animal. Une seule fois il l'a fait dans sa série des *Orangs-Outangs*, et n'y est plus revenu, s'apercevant que, malgré les liens qui nous attachent à la bête, nous sommes en rupture d'union avec elle.

Autre chose curieuse, en cherchant toujours l'accent, c'est surtout chez l'homme âgé qu'il le trouve. Le visage jeune, la forme jeune ne prêtent pas à la caricature, et dans leur grâce arrondie il n'y a pas de place pour les traits mouvementés et accusés. Daumier a rarement abordé les jeunes femmes, les jeunes gens, et il laisse percer en eux le personnage mûr ou vieux. Par contre, il a bien vu que les enfants portent souvent dans leur physionomie l'empreinte du caractère qu'elle aura plus tard, caractère qui disparaît d'ordinaire sous les épanouissements de la jeunesse.

Il a cependant donné à de certaines figures de femmes un air de douceur, de charme effacé, qui exprime bien ce je ne sais quoi d'engourdissant, d'émollient, que met une existence paisible, réglée et un peu mesquine, dans les esprits et les visages. Çà et là infiniment de grâce revêt quelqu'une de ses images féminines, comme la mère avec

son enfant dans une des planches de la série intitulée les *Divorceuses*, comme de petites danseuses dans ses dessins de théâtre, comme quelques jeunes bourgeoises au bras de leurs amoureux. Mais il lui faut surtout les marques vives que la vie a laissées sur les gens : les rides, les bouches grandes, les longs plissements, les mentons déjà desséchés, le caractère définitif de l'être. De là ces terribles commères, ces portières, ces mégères, ou les énormes créatures telles que cette femme en costume de bain, avec la légende : « Le flot qui l'apporta recule épouvanté. »

DURANTY.

(*La fin prochainement.*)



QUELQUES REMARQUES

A PROPOS

DE L'INFLUENCE ITALIENNE

DANS UNE ŒUVRE DE DÜRER



La critique de nos jours a relevé dans les travaux de Dürer des traces nombreuses de l'influence italienne. Nous avons nous-même, dans ce recueil, signalé les emprunts faits par notre maître à Mantegne, à Barbarj, à Léonard de Vinci et à d'autres artistes de la Péninsule. Cette inspiration italienne n'est nulle part plus visible que dans une gravure bien connue de Dürer, l'*Effet de la jalousie*, désignée aussi sous le nom de *Grand Satyre* [1] ou d'*Hercule* (B. 73). A vrai dire, cette œuvre n'est guère composée que de fragments italiens, les uns empruntés à Mantegne, les autres, en plus grand nombre, à une *Mort d'Orphée*, d'un anonyme. L'examen de ces différents morceaux rapprochés de l'*Hercule* montrera pleinement quel profit Dürer a su tirer des maîtres transalpins [2].

1. Par opposition à la *Famille du Satyre* (B. 69), où se trouve un satyre de moindre grandeur.

2. Nous donnons ici les reproductions réduites : 1° de la gravure de l'anonyme italien; 2° de la *Mort d'Orphée*, dessin de l'école de Mantegna; 3° de la gravure de l'anonyme italien, par Dürer; 4° de l'*Hercule;* 5° et 6° de son *Combat des Tritons* et de sa *Bacchanale,* d'après Mantegne



LA MORT D'ORPHÉE.

(Gravure de l'anonyme italien, au Musée de Hambourg.)

I

L'unique exemplaire d'une gravure italienne de la seconde moitié du xve siècle, provenant de la collection Ricardi [1] de Florence et faisant partie de la collection Harzen, est devenu avec celle-ci la propriété du Musée de Hambourg [2]. Le sujet de cette curieuse estampe est *Orphée mis à mort par les Bacchantes.* Voici la description qu'en donne Passavant [3] d'après Ottley : « Orphée est à terre, sur le genou droit, et s'appuie de la main droite tandis que, de la gauche, il cherche à se couvrir la tête avec son manteau pour parer les coups que lui portent deux nymphes armées de longues massues et vers lesquelles il lève des yeux suppliants; l'une d'elles est vue de dos, celle de gauche en face, et à côté d'elle un petit enfant effrayé s'enfuit. Dans le fond un arbre et plus loin, un rocher sur lequel est une ville avec deux tours. (H. 5 p. 4 l.; L. 8 p. 1 l.; Ottley, p.403, et Nelson, n° 35.) Cette pièce, qui provient de la collection Ricardi de Florence, montre au-dessus de la figure de l'Orphée un singulier ornement. »

Ajoutons quelques détails nécessaires à la description incomplète de Passavant. Les *nymphes* dont parle le savant critique, sont deux des Bacchantes qui, d'après la tradition séculaire, tuèrent le malheureux Orphée. Aux pieds de la victime, un luth abandonné sur le sol. A gauche, derrière l'enfant qui s'enfuit, un arbre ressemblant fort à un palmier. Plus à gauche encore, un amas de rochers d'où s'envole une nuée d'oiseaux. Les terrains s'étagent en plis circulaires tels qu'on les voit dans les estampes italiennes de cette époque. Çà et là, quelques cailloux et quelques touffes d'herbes. Le terrain même du drame est superposé au sol, comme si l'auteur avait voulu, selon la mode du temps, déterminer nettement le lieu de la scène. Le groupe formé par les quatre figures est bien conçu; les mouvements sont justes, le geste d'Orphée se protégeant contre la fureur des Bacchantes est naturel et fortement rendu; la pose du bras droit avec la main écartée est saisie sur le vif. Même vérité, même exactitude d'observation

1. Cette gravure, large de 7 p., 10 l. et haute de 5 p., 02 l., fut payée par M. Ricardi 60 liv. sterling, à la vente de la collection Sykes V. C. Mayer, *Arch. f. Zeichn. Kunst.* t. XVI, p. 88 : *Die Harzen-Commetersche Kupferstich u.Hand zeichnung-Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg.*

2. V. Thausing, *Dürer Geschichte seines Leben und seiner Kunst*, p. 170 et 171.

3. V. *Peintre-Graveur*, t. V, p. 47 et 120 Les mesures indiquées par Passavant sont inexactes.



LA MORT D'ORPHÉE, DESSIN ATTRIBUÉ A MANTEGNE.

(Collection de Mlle Hannah de Rothschild, à Londres.)

dans les attitudes des deux Bacchantes; leurs draperies, en général bien disposées, sont assez lourdes et tombent, dans le bas, en plis trop heurtés. Les personnages un peu ramassés manquent d'élégance; les têtes sont courtes et d'une expression légèrement grimaçante. Enfin, et c'est peut-être le défaut capital, la scène se perd dans un paysage trop étendu. Quoi qu'il en soit, cétte production d'un style encore archaïque respire, comme la plupart des morceaux italiens contemporains, un charme particulier de force naïve; on y sent l'éclosion déjà brillante d'un art supérieur.

Quel est l'auteur de cette intéressante estampe? Passavant la met à la suite de l'œuvre de Baccio Baldini, conformément à la classification d'Ottley, qui cependant remarque que l'exécution a quelque analogie avec celles des *Cartes de Tarots.* Au-dessus de la figure d'Orphée, on aperçoit un petit entrelacs. C'est sans doute la marque du graveur; mais cette signature ne peut nous éclairer sur le nom de l'auteur, car nous ne la rencontrons sur aucune autre estampe. Nous croyons que notre *Orphée* ne peut être de Baccio Baldini dont les figures élancées sont beaucoup plus élégantes, mais d'un graveur de l'Italie du Nord, initié aux procédés du maître florentin. Pour le travail technique, cet anonyme n'est guère inférieur à Baldini; quant au fond même de la composition, il l'a empruntée à un dessin à la plume sur parchemin, attribué à Mantegne, mais que nous croyons plutôt d'un de ses meilleurs élèves[1]. Le graveur anonyme a pris dans le dessin l'attitude de l'Orphée, dont il modifie seulement le visage. Les Bacchantes ont bien la même allure dans les deux œuvres; mais au lieu d'être comme dans le dessin à proximité immédiate d'Orphée, elles sont dans la gravure à quelque distance de lui, de manière à pouvoir donner plus de volée à leurs coups terribles. L'enfant que l'anonyme nous montre s'enfuyant est placé par le dessinateur entre les deux Bacchantes, et concourt avec elles au supplice de la victime. Le graveur a gardé du paysage primitif le caractère général des terrains, en changeant tous les détails et en supprimant notamment une rocher perpendiculaire, ouvert dans le bas par une large fente qui donne passage à un lapin effrayé. La gravure, plus large que le dessin, est de moitié moins haute; elle présente les acteurs en sens inverse; quelques accessoires ont disparu; enfin la scène conçue par l'original avec une

1. Ce dessin a figuré avec tout l'album dit de Mantègne, prêté par Mlle Hannah de Rothschild dans la récente exposition de la *Grosvenor Gallery* à Londres. (V. l'Introduction que M. Commyns Carr a placée en tête du catalogue illustré de cette exposition, p. 21 et 22).



LA MORT D'ORPHÉE.

(Dessin d'Albert Durer, au Musée de Hambourg.)

sauvage brutalité qui ne manque point de grandeur, s'adoucit sous le burin et gagne pour l'harmonie de la composition ce qu'elle perd en énergie.

II

En 1494, Dürer imite ou plutôt copie cette gravure dont il fait un de ses meilleurs dessins à la plume. Le maître allemand prend à l'auteur italien ses quatre acteurs et les dispose exactement de la même façon, mais en diminuant la largeur du cadre pour en augmenter la hauteur, revenant ainsi, par une coïncidence toute fortuite, aux dimensions du dessin mantegnesque ; il agrandit du double chacune des figures, et peut ainsi leur donner tout leur développement anatomique. Aussi ces personnages, l'Orphée surtout, sont-ils d'une réalité bien plus forte que ceux du graveur. Là où celui-ci s'est contenté d'indications habiles et justes, Dürer atteint une telle précision qu'il semblerait avoir travaillé d'après le corps vivant. Le torse d'Orphée est d'une grande souplesse d'exécution ; les hachures serrées et les traits fins de la plume ajoutent encore à la délicatesse du modelé ; les contours, trop arrêtés dans l'original, acquièrent chez Dürer beaucoup plus de relief à l'aide d'une savante répartition de la lumière et des ombres. La tête du chantre antique prend également une tout autre importance : les yeux largement ouverts, suppliants et pleins d'effroi, la bouche s'ouvrant en un cri de détresse, la forte saillie des os du visage, l'expression de terreur répandue sur les traits vieillis et amaigris, tout concourt à une interprétation saisissante et vraie du drame antique. Dürer n'est pas moins supérieur dans l'imitation des deux Bacchantes ; leurs proportions sont plus agréables ; les plis de leurs robes tombent avec plus de souplesse et de grâce naturelle ; le dessin des bras et des jambes est aussi plus savant. Quantau paysage, il le transforme complétement : le palmier de la gravure devient un figuier chargé de feuilles et de fruits ; à la place du bourg italien s'élève un groupe d'arbres frais et touffus à la fois, formant un fond épais et dense sur lequel la scène se détache avec beaucoup de vigueur. Dürer met dans ce groupe d'arbres ce sentiment intime de la nature, cette observation juste et précise qui se révèlent en lui dès ses premières années.

Aux pieds d'Orphée une lyre de forme antique, au lieu du luth de la gravure ; au-dessous 1494 et les lettres A. D. Aux branches de l'arbre est suspendu un livre de musique entr'ouvert ; plus haut sur une banderole

traversant le feuillage, une inscription qui explique la fuite précipitée de l'enfant et la colère indignée des Bacchantes [1].



HERCULE.

(Gravure d'Albert Dürer.)

La facture de ce dessin est tout à fait supérieure : le paysage est comparable aux meilleurs de notre maître. Aussi Sandrart, qui fut

1. « *Orfeus der erst puseran* » en lettres gothiques de la main même de Dürer. Nous n'essayerons pas de traduire cette inscription. Cette passion contre nature est nettement prêtée à Orphée par Ovide dans le livre X des *Métamorphoses* :

> Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
> In teneros transferre mares, citraque juventam
> Ætatis breve ver et primos carpere flores;

et dans le XI[e] livre :

> En hic est nostri contemptor!

mots qui expliquent le sujet de la gravure italienne et de la copie de Dürer.

On ne trouve dans les fragments attribués à Orphée aucune trace de ce mépris des femmes, si ce n'est peut-être ce vers :

> ὣς οὐ κύντερον ἦν καὶ ῥίγιον ἄλλο γυναικός,

cité par Clément d'Alexandrie, *Stromata,* liv. VI, p. 738.

quelque temps l'heureux possesseur de cette œuvre, dit-il qu'elle valut la maîtrise à Dürer. Il n'en est rien, puisque la profession de peintre était libre à Nuremberg. Sandrart aura sans doute voulu par cette anecdote gratuite rehausser la valeur d'un dessin qui a par lui-même assez de prix[1].

III

Examinons maintenant l'*Effet de la jalousie*, où nous retrouvons des souvenirs directs de l'*Orphée*. Le sujet de cette estampe a été longtemps controversé. Voici la description qu'en donne Bartsch. « L'*Effet de la jalousie*. — Une femme nue est étendue sur le devant à gauche, entre les genoux d'un satyre qui tient une grande mâchoire de la main droite. Elle retourne sa tête vers une autre femme qui vient de la surprendre. Celle-ci, vêtue d'une large draperie, veut la frapper d'un gros bâton dont les coups sont parés par un homme vu par le dos et placé à droite de l'estampe. Il semble que Dürer a voulu représenter par ce dernier un défenseur du cocuage, lui ayant donné une coiffure composée d'un coq couché sur le dos entre des cornes qui sortent du front de l'homme. Un enfant, tenant un oiseau par une de ses ailes, s'enfuit vers la droite. Le fond à gauche offre la vue d'un château situé au sommet d'une hauteur, et à droite celle d'une chaîne de montagnes garnies, au pied, de villages et baignées par une large rivière. Le chiffre de Dürer est marqué au milieu du bas de l'estampe[2]. »

Depuis Bartsch, des recherches[3] ont établi que cette gravure est celle que Dürer lui-même, dans son *Journal de voyage aux Pays-Bas*, a désignée sous le nom d'*Hercule*[4]. Les deux figures de gauche sont avec

1. V. *Teusche Akademie*, t. II, p. 79. Sandrart insiste avec raison sur la beauté du paysage, dont le dessin lui paraît si précis qu'on pourrait reconnaître l'espèce particulière de chêne qui aurait servi de modèle à Dürer.

Ce dessin appartint d'abord au docteur Melchior Ayrer (1520-1570), célèbre médecin de Nuremberg, puis à son fils Julius et à son petit-fils Johann Egidius, qui mourut en 1626. Il passa ensuite dans la collection de Sandrart, qui le possédait encore en 1669.

2. Adam Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, t. VII, p. 86, n° 73.

3. V. Hausmann, *Albrecht Durer's Kupferstiche, Radirüngen, Holzschnitte und Zeichnungen*. etc., p. 7 et 29.

4. V. Campe, *Reliquien*, p. 87.

raison considérées comme étant celles de Nessus et de Déjanire [1]. Dans la femme qui s'apprête à frapper le couple amoureux, Vasari voit une Diane courroucée [2]; d'autres critiques la prennent, sans raison aucune, pour la sœur de l'homme nu [3]. Enfin, plus récemment, on a considéré cette nymphe irritée comme un pur remplissage! Quant à l'enfant qui se sauve éperdu, on y a vu un Amour, quoiqu'il n'ait point d'ailes; certes Durer n'eût pas oublié cet attribut légendaire du dieu malin [4].

Nous pensons qu'une étude attentive du mythe d'Hercule peut jeter quelque lumière sur le vrai sujet de cette gravure. On sait qu'après

1. On peut s'étonner que le centaure Nessus soit représenté sous les traits d'un satyre. Mais cette confusion est fréquente à l'époque de Dürer. Nous n'en voulons citer que trois exemples : 1° dans une estampe de Hans Sebald Beham (B. 108), on voit un « satyre » tenant embrassée une femme nue. A côté du satyre on lit *Nessus*, et au-dessus de la femme *Dejanira*. Ce couple ressemble en plus d'un point à celui de l'*Hercule;* 2° une gravure d'Aldegrever (B. 92) dans laquelle un héros arrache une femme des bras d'un « satyre » assis; au-dessous ce distique :

Mulctat centauros Ceramynthes morte bimembres
Pirithoi venerem dum rapuere novam.

3° Une autre estampe du même graveur (B. 93) : Hercule armé d'un arc, debout sur le premier plan; en arrière à droite, un « satyre » offrant la tunique à Déjanire nue, et ce distique :

Nessus adulterio conspurcans Dejaniram
Herculis inflicto vulnere luce caret.

Voir V. Sallet, *Untersuchungen uber Albrecht Dürer,* p. 17 et suivantes.

Citons encore un passage décisif de M. Conze (*Heroen und Göttergestalten der griechischen Kunst,* p. 69) : « Certains traits de vieille parenté entre Centaures et Satyres restèrent ineffaçables. Sur un métope du Parthénon, on voit une tête de Centaure offrant une ressemblance toute fraternelle avec celle du Satyre de Miron. C'est donc par un retour aussi curieux que fortuit à la réalité de la tradition originelle que Dürer et ses contemporains, dans leur ignorance, donnent aux Centaures la forme des Satyres. » — Voir aussi le Satyre ithyphallique dansant, avec une queue et des pieds de cheval, dans *Dodone et ses ruines,* par C. Carapanos, t. II, pl. 9. Ce satyre singulier est reproduit ci-après dans le compte-rendu de M. Rayet (N. D. L. R.),

2. Voici le passage de Vasari concernant cette gravure : « Della medesima grandezza intagliò con sottilissimo magisterio, trovanda la perfezione e il fine di quest, arte, una Diana che bastona una ninfa, la quale si è messa, per essere difesa, in grembo a un satiro : nella quale carta volle Alberto mostrare che sapeva fare gl' ignudi. ». (*Vite de più eccellenti pittori,* etc. Éd. Lemonnier, t. IX, p. 261).

3. V. Allihn, *Durer Studien,* p. 14, qui avait interprété ainsi notre gravure : « L'impudicité, représentée par le satyre et la femme nue, devrait être chassée par la femme honnête; mais elle est défendue par les mauvais instincts de l'homme. » Cette interprétation allégorique a perdu toute sa portée depuis qu'on a reconnu Hercule dans le principal acteur de la scène.

4. C'est l'opinion de MM. Allihn et F. Thausing.

s'être enfui de Calydon avec Déjanire et Hyllus qu'il avait eu d'elle et qui était encore tout enfant, Hercule arriva à l'Evenus sur les bords duquel il rencontra le centaure Nessus qui faisait passer le fleuve à prix d'argent. Celui-ci ayant reçu Déjanire la première pour la transporter, s'éprit de sa beauté et tenta de lui faire violence. Hercule, averti par les cris de la victime, tua le centaure de ses flèches[1]. Ainsi se trouvent expliquées, dans la gravure de Dürer, la fuite du jeune enfant qui n'est autre qu'Hyllus, et l'indication, à droite, d'un fleuve qui est l'Evenus. Mais, au lieu d'appeler l'aide d'Hercule par ses cris, Déjanire semble se prêter avec quelque complaisance à la passion du centaure. D'où vient cette dérogation à la tradition ordinaire? Cette façon d'interpréter la légende de Déjanire et de Nessus semble assez commune aux artistes du XVI[e] siècle : c'est ainsi qu'une estampe de Hans Sébald Beham représente même le couple dans une attitude qui rappelle beaucoup celle de notre *Hercule* (v. la note 1, p. 453). Reste à commenter le rôle d'Hercule et celui de la femme qui veut frapper Déjanire. Il nous paraît probable que cette femme est Iole. Sans doute le héros grec ne s'unit avec Iole que longtemps après l'aventure des bords de l'Evenus, mais il l'avait demandée en mariage cinq ans auparavant; il l'aimait donc avant sa liaison avec Déjanire. On peut supposer que Dürer ou plutôt les hellénistes ses amis auront fait ici quelque confusion et regardé les deux femmes comme déjà rivales lors de l'enlèvement de Déjanire par le centaure. Cette confusion est d'autant plus plausible que les trois noms de Déjanire, de Nessus et d'Iole se trouvent réunis dans la légende de cette fatale tunique qui coûta la vie au demi-dieu. S'il en est ainsi, l'attitude d'Hercule et de la femme courroucée, dans la gravure, se comprend assez aisément : Iole veut frapper sa rivale; Hercule, dont la colère vise surtout le centaure, protége Déjanire contre ses coups.

Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter les emprunts que Dürer a faits, pour cette gravure, à sa copie de l'*Orphée* italien. Ils sont nombreux; la femme qui s'apprête à frapper Déjanire et Nessus n'est autre que la contre-partie d'une des Bacchantes s'acharnant sur le malheureux Orphée; il en est de même de l'enfant, si ce n'est que le graveur lui a mis dans la main un oiseau. Le groupe d'arbres du dessin a été également transporté dans la gravure. D'autres parties de l'œuvre sont prises directement à Mantegna, dont Dürer copie, en cette même année 1494, le *Combat des Tritons* (B. 17) et la *Bacchanale* (B. 20).

1. V. Diodore de Sicile, l. IV, ch. XXXI, XXXIV, XXXVI, XXXVII et XXXVIII, éd. Didot, 1860.

Nous retrouvons sous les traits de Déjanire la néréide assise sur la croupe d'un des dieux marins. L'attitude, sauf de légères modifications, est la même; le mouvement du bras levé pour protéger la tête, le torse entier, d'une forte et solide structure, la disposition des jambes, sont analogues dans les deux figures; de même le Nessus éveille le souvenir



COMBAT DES TRITONS, D'APRÈS MANTEGNE.

Dessin d'Albert Durer, à l'Albertine.

d'un satyre de la *Bacchanale* [1]. Enfin le profil d'Hercule est emprunté au saint Jean de la *Mise au Tombeau* (B. 2) du maître mantouan, que Dürer reproduit plus complétement dans une *Crucifixion* de 1508 (B. 24).

L'*Hercule* porte le monogramme, mais il n'est point daté. Est-il possible d'établir avec quelque précision l'époque de cette gravure?

1. On voit du reste comment il s'inspirait de ces productions de l'art étranger : tout d'abord il se bornait à copier l'œuvre qui avait attiré son attention; puis il utilisait cette copie même pour ses travaux postérieurs. Ce souvenir de l'emprunt s'effaçant ainsi peu à peu, Dürer arrivait, même dans l'imitation, à une véritable originalité. C'est ainsi qu'il procède à l'égard de l'*Orphée* anonyme, des *Tritons* et de la *Bacchanale* de Mantegna; nous avons déjà signalé à propos de l'*Adam et Ève* (B. 1) cette façon d'imitation.

En 1508, le groupe d'arbres de notre estampe reparaît dans la gravure *Mars et Vénus* (B. 345) de Marc-Antoine, qui pillait Dürer sans aucun scrupule : donc l'*Hercule* est antérieur à 1508. Les mêmes arbres[1], avec quelques légères modifications, dues surtout à une certaine insuffisance du burin, se retrouvent dans la gravure *Vulcain et Vénus* (B. 326), du même Marc-Antoine, antérieure de plusieurs années à *Mars et Vénus*. Enfin dans la planche *le Satyre et la Femme endormie* (B. 285), du graveur bolonais, M. Thausing a relevé judicieusement des contours d'un torse et des jambes qui ne sont autres que ceux de la figure d'Hercule dans l'estampe de Dürer. Le graveur, avant d'utiliser le cuivre pour *le Satyre et la Femme endormie*, avait eu évidemment l'intention de l'employer à une copie gravée de l'*Hercule*; puis, ayant abandonné son projet, il a plané son cuivre, mais non assez complétement pour que les contours de l'Hercule disparussent. Or, d'après Bartsch, ce satyre serait un des premiers essais de Marc-Antoine que l'on peut classer, à notre avis, dans les environs de 1500 [2]. D'autre part, en comparant notre Hercule et celui du tableau des *Oiseaux du lac Stymphale*, peint par Dürer en 1500, on saisit des rapports assez marqués dans les allures des deux figures. Toutes ces raisons portent à croire que la date de l'*Hercule* doit être cherchée aux environs de l'année 1500 ; il serait impossible de remonter beaucoup plus haut, le monogramme qui figure au bas de cette estampe ne servant de signature à Dürer qu'à partir de 1497.

C'est, en effet, à cette époque que notre maître s'adonne le plus à l'étude du nu et à la représentation des sujets mythologiques. Bien des raisons poussaient alors le jeune Dürer dans cette voie : il fréquentait les humanistes allemands, Pirkheimer surtout, revenus de la Péninsule avec toute la fraîcheur de leur admiration pour l'antiquité; il avait déjà rencontré Jacopo de Barbarj : il commençait son *Traité des proportions du corps humain*. Le nu et l'antique, vus, devinés à travers les

1. Le paysage de l'*Hercule* est encore plus complétement reproduit dans une autre gravure de Marc-Antoine, *Angélique et Médor* (B. 484). On y retrouve, outre le groupe d'arbres en contre-partie, tout le côté gauche des fonds de l'estampe de Dürer.

2. On n'a que peu de renseignements sur les premières années de Marc-Antoine. Sa naissance a été fixée vers 1488, sans aucune raison probante. Passavant cite un poëme de Giovanni Philotheo Achillini, le *Viridario*, où il est fait un pompeux éloge de Marcantonio Raimondo. Ce poëme fut terminé en 1504; les louanges de l'auteur ne sauraient s'appliquer à un jeune homme de seize ans. Il semble donc qu'il faudrait placer la naissance de l'illustre graveur sensiblement avant 1488.



BACCHANALE, D'APRÈS MANTÈGNE.

(Dessin d'Albert Dürer, à l'Albertine).

Italiens, le préoccupaient alors tout spécialement. Ces études servaient comme de préludes à la magistrale gravure d'*Adam et Ève* (B. 1) et quoi qu'on ait pu dire [1], le maître qui en 1504 arrivait à produire cette œuvre incomparable pouvait, dès 1500 ou même plutôt, aidé par l'inspiration étrangère, graver une planche comme celle de l'*Hercule*.

CHARLES EPHRUSSI.

1. M Thausing ne croit pas que Dürer, vers 1500, ait pu faire une œuvre aussi remarquable; il ne voit dans notre estampe qu'une copie d'après la planche signée W, initiale qui, selon lui, désigne Wolghemut. Nous ne voulons pas discuter ici cette hypothèse.



LA

COLLECTION LAURENT RICHARD

I

La collection de M. Laurent Richard a l'importance d'un musée où serait groupée, pour l'étude cette école de paysage qui se fonda vers 1830, en arborant une doctrine oubliée depuis si longtemps qu'elle pouvait passer pour nouvelle : le retour à la nature.

Certes, il est regrettable de voir se disperser une réunion de tableaux de cette importance, mais si nous réfléchissons que leur opulent possesseur s'en dessaisit de son plein gré, nous n'avons pas à nous apitoyer sur son sort; et comme, d'autre part, ce musée n'était ouvert que pour les intimes, le public, ce grand public dont nous faisons partie, ne peut que se féliciter d'être admis à revoir, dans cet hôtel Drouot où elles se font si rares, des toiles qui ont laissé dans son esprit les plus charmants souvenirs. Bienheureux les amateurs fortunés qui pourront les disputer aux enchères, et des épaves de ce musée former de petites collections intimes et peu encombrantes, les seules en somme dont on ne se fatigue jamais et qui acquittent les droits d'hospitalité en procurant les jouissances infinies!

M. Laurent Richard, comme tous les amateurs réellement épris de la peinture, s'est enrôlé dans l'un des deux partis qui se disputent son empire : il tient pour la couleur contre le dessin. Cependant il ne se fait pas faute d'admettre les peintres qui ont un pied dans les deux camps, Meissonier, par exemple; mais en dehors de cette glorieuse exception et de quelques autres moins importantes, tous les artistes célèbres qui ont pris place dans sa galerie sont des coloristes fervents, épris de la musique des tons et cherchant à réaliser sur la toile les harmonies de la nature.

Les modernes tiennent la plus grande place dans cette collection c'est à peine s'ils ont consenti à laisser à la disposition des anciens un petit salon de l'hôtel où elle est encore abritée. Le plus vieux de ceux-ci ne remonte pas, du reste, au delà du milieu du XVIIe siècle; tous les autres ont vécu au XVIIIe : ce sont les précurseurs de l'école actuelle et ses devanciers immédiats, s'il est permis de supprimer, par la pensée, la grande manifestation classique des derniers jours de la République et de l'Empire. Pour traiter ces ancêtres avec tout le respect qui leur est dû, nous commencerons par eux l'examen de la galerie.

Sans nous préoccuper de l'ordre chronologique, nous ouvrirons la marche avec l'honnête Van Goyen, représenté par un de ces *Hiver en Hollande*, qu'il ne se lassait pas de répéter et qu'on ne se lassera jamais d'admirer. Nous avons déjà gravé deux de ces scènes de patineurs (collections Sedelmeyer et Demidoff); celle-ci ne leur cède en rien ; c'est la même vérité de nature prise sur le fait par un homme souverainement habile qui sait tout le mérite d'un groupe bien entendu et dont la main délicate met chaque chose à son plan d'une touche sûre et qui ne se repent jamais. Après avoir admiré un beau *Clair de lune* de Van der Neer, nous n'aurons qu'à traverser la Manche pour retrouver la suite de la même poétique en art et des procédés analogues dans un tableau de Crome le jeune, *Près de Norwich, la nuit*. Plus tard, cette heureuse tradition, que l'Angleterre avait eu le bon esprit de recueillir, repassera l'eau et sera définitivement consacrée par le talent des hommes dont nous allons nous occuper tout à l'heure, et qui se nomment Théodore Rousseau, Troyon, Jules Dupré, Corot et Millet. Mais avant de quitter l'Angleterre, nous devons bien un souvenir aimable à ce portrait, par Raeburn, d'un *Invalide de Greenwich*, qui a été gravé dans la *Gazette*, peinture grasse et saine de l'aspect le plus réjouissant.

Revenons aux Hollandais, qui occupent un rang distingué dans la petite galerie des tableaux anciens de M. Laurent Richard. Les Dunes de Scheveningen de Van der Poel et *la Meuse* de Salomon Ruysdael sont de bons tableaux de deux peintres dont le bonheur, en art, n'a été qu'intermittent : leur réputation en a souffert. Quant aux natures mortes de Héda, dont les toiles sont relativement rares, quoiqu'il ait vécu très-vieux, de David de Heem et de Weenix, ce sont des morceaux accomplis : pour ce qui est de ce dernier, les *Oiseaux morts* qui lui sont attribués pourraient bien revenir plus justement à Albert Cuyp, qui avait le secret de ces tons ambrés, dont la saveur, c'est le mot propre, flatte presque autant le sens du goût que celui de la vue.

Notre Chardin est digne de s'asseoir au premier rang des peintres

gourmets, des peintres de table, et il a cette supériorité, à nos yeux, d'avoir traité le comestible et la vaisselle avec un faire plus large, plus artiste, sans préjudice de la ressemblance qui est, en pareille matière, de première nécessité. *Le Gobelet d'argent*, de la collection qui nous occupe, est peint avec une franchise, une ampleur de touche dont s'accommoderait à merveille un sujet plus ambitieux : Chardin rédige un menu dans le style qui convient à l'histoire.

Sous la désignation modeste d'« École française », voici une peinture qui n'est pas sans analogie avec la manière de Chardin ; mais imitons la discrétion du possesseur du tableau; la jeune fille à l'*Oiseau mort* n'a pas besoin de passe-port pour affirmer ses hautes qualités de charme et d'exécution. A côté d'elle, les amateurs de Greuze pourront goûter en toute sécurité la *Petite Fille blonde* de cet aimable peintre : c'est un bonbon exquis et la finesse de sa qualité lui vaut une marque de fabrique. Dans un ordre plus sévère, une toile bien connue sous une désignation fausse : le *Jeune Dessinateur*, fouillant dans un carton, vu de profil, n'est pas de Lépicié comme on l'a cru; une gravure contemporaine de la peinture nous apprend que c'est l'œuvre de Dumesnil, un artiste français de la fin du XVIII[e] siècle et qui a su prendre sa bonne part de l'esprit qui courait les ateliers de cette époque. Fragonard et Debucourt en fournissent encore d'intéressants exemples dans la même galerie, l'un avec son fantastique *Pacha* blanc sur fond rouge, de l'orientalisme à l'usage des contes de Voltaire ; l'autre avec une toile très-amusante : *La Consultation redoutée*. On reverra avec un vif plaisir la superbe esquisse de Prud'hon pour son *Andromaque*, esquisse tout entière de la main du maître; on ne peut en dire autant du tableau où la collaboration de M. de Boisfremont se fait trop sentir. Enfin, quand nous aurons signalé deux beaux panneaux de Guardi, paysages italiens avec l'accompagnement obligé de ruines et d'architectures, nous aurons à peu près tout dit sur la partie ancienne de la collection Laurent Richard.

II

Il n'y a plus à rompre de lances en l'honneur d'une école qui, depuis tantôt un demi-siècle, s'est emparée du domaine de la peinture; ayant eu le bonheur de voir marcher à sa tête les hommes les plus vaillants, elle a fait table rase autour d'elle. La révolution artistique qui date de 1830 est sortie triomphante de la lutte; le dernier mot est resté aux plus forts, comme il arrive toujours, mais cette violence nous

semble douce lorsque l'art seul est en cause. Depuis que le principe sur lequel repose sa doctrine est universellement accepté, nous avons vu se produire les inévitables suites qu'entraîne la possession du pouvoir. Les farouches de la première heure ont appris à se gouverner eux-mêmes, et nous voyons maintenant l'extrême gauche de leur propre parti s'insurger contre leurs tendances conservatrices. On en est déjà aux gros mots : Delacroix, Rousseau et Jules Dupré passent pour d'affreux révolutionnaires, des gens sans conviction, entachés de compromis déshonorants avec l'ancien régime de la peinture ! Courbet, lui-même, enfin, le *leader* de cette opposition, n'est pas loin de passer pour suspect. Le grand reproche que lui adressent les jeunes adeptes de l'impressionnisme, c'est qu'il commence à être accepté par les bourgeois : accusation d'autant plus grave qu'elle est fondée, ce dont on nous permettra de nous réjouir.

Le moment est venu, en effet, où l'on peut affirmer, sans faire preuve de grande hardiesse, que Courbet est un des maîtres peintres non-seulement de l'époque, mais de tous les temps ; nous ajouterons même que de tous les paysagistes qui ont manié un pinceau c'est lui qui a côtoyé de plus près la vérité vraie, la ressemblance physique des caractères objectifs de la nature. On a dit bien souvent qu'il n'est pas un seul tableau de paysage qui puisse affronter en plein jour le rapprochement avec le coin de nature dont le peintre s'est inspiré ; ceux de Courbet font exception; il est facile de s'en convaincre soi-même par l'expérience, comme nous le faisions l'autre jour en sortant de l'hôtel de M. Laurent Richard qui avoisine le bois de Boulogne. Nous venions de voir les deux superbes toiles de Courbet qui font partie de la collection : le *Ruisseau du Puits noir*, et *le Château d'Ornans;* tout impressionné encore de cette peinture si franche, si vivante, il nous a été facile, en entrant dans le bois, de contrôler notre jugement. Le regard nous faisait apercevoir de tous côtés des tableaux naturels, traités dans la manière de Courbet, si l'on peut s'exprimer ainsi. C'était une suit d'images sans pose, sans parti-pris, confuses au premier abord de cette confusion qui résulte de la netteté universelle, et n'ayant aucun souci des lois de la perspective. Pour y voir un tableau, il était nécessaire de prendre son temps, de faire son choix, de localiser l'attention; en un mot, il fallait corriger par un travail intellectuel les *erreurs* de la nature.

Ce travail de la pensée, lequel des deux doit le faire, en peinture, de l'artiste qui exécute un tableau ou de l'amateur qui est appelé à le voir? Grande question qu'il ne nous appartient pas de trancher. Nous


B. Courtry

avons cependant notre opinion et la voici dans toute sa bourgeoisie : voulant laisser à l'artiste tout l'honneur de son œuvre, nous préférons lui voir assumer toute la peine ; ce que nous aimons surtout dans un tableau, c'est le peintre, et notre curiosité est principalement éveillée sur les révélations qu'il nous y fait de sa personnalité. Mais il est diverses manières pour un artiste de s'affirmer. A défaut des qualités qui révèlent un poëte, un philosophe, il peut avoir celles de l'exécution à un degré



ANDROMAQUE.

(Esquisse de Prud'hon pour son dernier tableau.)

tel qu'elles constituent une supériorité et une originalité de bon aloi. A ce point de vue la personnalité de Courbet est considérable ; bien qu'il ait tous les défauts de la nature, ou plutôt sa naïveté, bien que son absence de goût et de critique nous révolte quelquefois, il est si merveilleusement doué que nous sommes condamné à l'admirer. Tant que la photographie n'aura pas trouvé le secret des couleurs, — on peut espérer qu'elle n'y arrivera jamais, — Courbet conservera un rang élevé dans la peinture. Si l'intelligence vient rarement au secours de son œil, réduit presque toujours au rôle d'un objectif de photographe, elle

intervient puissamment pour guider la main dans le choix des couleurs et le travail de la brosse. Ses tableaux ont le privilége, avec ceux de Delacroix, de tout éteindre autour d'eux; ils ne le doivent pas à l'intensité primitive des tons employés, mais à leur savante combinaison. Ceci est vraiment une opération de l'intelligence, et il convient d'en faire bénéficier le peintre quand on prétend l'élever au rang de grand artiste.

Avec Rousseau, l'éloge n'a pas à être entouré de toutes ces réticences : sa gloire est acquise depuis longtemps et elle a été célébrée sur tous les modes. C'est à la fois un grand penseur et un grand ouvrier; il ne se fait pas l'esclave de la nature, il la domine de toute la puissance de son génie. M. Laurent Richard ne possède pas moins de dix-neuf tableaux du maître, et l'on peut y suivre toutes les transformations, toutes les manières d'une palette dont la science profonde fut toujours mise au service de la vérité. Rousseau s'inspira du faire des grands maîtres hollandais, non pour les imiter mais pour emprunter à chacun d'eux la formule qui convenait le mieux à l'expression du sujet qu'il voulait peindre. Hobbema lui apprit à rendre les silhouettes tragiques des grands arbres qui surgissent dans l'ombre, de flaques d'eau mystérieuses, alors que l'horizon est embrasé des derniers feux du jour; avec Ruysdaël il sut comment on pouvait transcrire les élégants profils que dessinent sur l'azur d'un ciel tranquille les verdures opulentes de l'été; Cuyp, enfin, lui confia le secret des colorations chaudes de l'atmosphère, alors que le soleil inonde la nature déjà saturée de lumière et de chaleur, et que ses rayons se réfléchissent de toutes parts. Tel est, par exemple, dans la collection de M. Laurent Richard, ce merveilleux tableau des *Bords de l'Oise,* qu'il ne faudrait pas confondre avec celui que Bracquemond a si délicatement gravé dans la *Gazette,* mais il est de la même époque et de la même qualité exquise; le ciel, notamment, est d'une finesse incomparable. Le *Matin* est autre merveille de la même origine, un pur chef-d'œuvre devant lequel on ne peut que s'extasier. Dans la manière de Ruysdaël, voici le *Dormoir,* site superbe de la forêt de Fontainebleau, paysage d'une mélancolie pénétrante, puis le *Sentier montant dans les rochers,* d'une extraordinaire justesse de tons; quoique l'horizon soit borné, ce paysage est d'une étendue sans fin; l'air est si pur, le ciel si léger, que le regard voit au delà de ce que le peintre a voulu montrer; l'imagination surexcitée continue le décor. Les aspects dramatiques de la nature ne sont pas moins bien traités dans les tableaux de Rousseau que possède M. Laurent Richard : l'*Étang,* la *Lisière de bois* que nous avons gravée en 1873, un *Coucher de soleil après l'orage* et



LE MATIN, PAR THÉODORE ROUSSEAU.

tant d'autres que nous renonçons à citer, notre but n'étant pas de dresser le catalogue de la collection. Mais il en est un, entre tous, que nous ne pouvons passer sous silence : c'est le célèbre *Givre*, un paysage épique, sans analogue peut-être dans la peinture. Voici ce que M. René Ménard écrivait ici-même à son sujet[1] : « Il y a d'autres tableaux de Rousseau dont l'ordonnance est mieux équilibrée, dont la facture est plus soignée, il n'y en a pas dont l'impression soit plus saisissante. Des terrains mamelonnés tout couverts de givre, au fond un petit bois tout dépouillé dont la silhouette se perd sous la brume, dans le ciel des teintes ardentes du soleil couchant qui brille au travers des nuages épais : voilà toute la composition. L'artiste ne s'est point mis en frais d'imagination pour meubler son tableau avec des figures ou des animaux, et la solitude même de la scène ajoute à sa grandeur. C'est une émotion sentie devant la nature, pendant une soirée d'hiver et transcrite sur la toile un jour d'inspiration fiévreuse. Quant au mode d'exécution, il est indéchiffrable; la facture disparaît absolument; la palette et les procédés du peintre s'effacent derrière l'impression toute personnelle de l'artiste. »

De Rousseau à Jules Dupré la transition est facile : ce sont peintres de la même famille, poursuivant le même idéal, et adorant les mêmes dieux. Par respect pour l'ordre chronologique, nous eussions dû parler d'abord du second qui, on le sait, a été l'initiateur de Rousseau dans cette voie nouvelle de la peinture où lui-même avait été précédé par un artiste dont on a vainement essayé de rafraîchir la gloire, ces jours-ci, par Paul Huet. Dupré a rendu les plus grands services à Rousseau en guidant ses premiers pas, et, bien souvent, il lui apprit la limite qu'il ne faut pas franchir sous peine d'affadir une œuvre en la polissant outre mesure.

Dans la collection Laurent Richard, Jules Dupré est représenté par une suite de paysages qui permettent de porter le jugement le plus favorable sur cet artiste hardi, vigoureux, jusqu'à l'excès parfois, mais toujours émouvant, parce qu'il est lui-même sincère et ému. *La Méridienne*, notamment, est un superbe tableau, d'une composition magistrale et d'une exécution qui a su allier la puissance à la légèreté. Les solides empâtements des terrains et des arbres du premier plan donnent une transparence aérienne aux touches plates, aux frottis légers du pinceau dans les fonds. *Les Landes* sont également une œuvre de maître; il y a là plus qu'un beau tableau, c'est une des toiles importantes de l'art contemporain. Nous citerons encore l'*Orme penché sur l'Oise*, et une

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, IIe période, t. VII, p. 194.

marine d'une grande impression, *Barque de pêcheurs en pleine mer :* la mer est, on le sait, un des domaines où Jules Dupré affirme le mieux sa puissance.

Voici maintenant le peintre des Bucoliques, l'historien sans passion,



LA MÉRIDIENNE, PAR JULES DUPRÉ.

sans amertume, de la vie des champs. Troyon célèbre les vertus paisibles de la terre ; il ne voit en elle que la bonne mère nourrice du genre humain ; toute son esthétique tient dans ces paroles de Sully : « Labourage et pâturage sont les deux mamelles de la France ». Peintre de la nature aimable et utile, il a contribué plus que tout autre à la faire aimer. Tel il nous apparaît dans les cinq tableaux qui font partie de la collection Laurent Richard et dont deux au moins sont assez connus et

universellement appréciés pour qu'il nous suffise de les citer : *Animaux au pâturage (plaine de la Touque)* et *Berger ramenant son troupeau.*

Si Troyon nous fait penser à Virgile, nous sommes amenés tout doucement à évoquer le nom de Théocrite devant les tableaux de Corot. Ce sont en effet autant d'idylles que ce poëte-peintre a chantées sur la toile.

La nature est pour lui composée de paysages élyséens où l'impondérable tient plus de place que la matière ; il en voit l'atmosphère, d'abord, et s'occupe ensuite d'y découvrir les objets qui se dégagent de ses vapeurs. *Le Soir*, la *Lisière du bois* et *Le Pêcheur* donnent au plus haut point l'impression de tendresse, de poésie, que peut faire naître cette manière d'envisager la nature. Corot, cependant, sans rien perdre de la délicatesse exquise de son pinceau, savait donner une fermeté extraordinaire à sa peinture, quand il s'aventurait dans les champs en plein midi, alors que le soleil a balayé les brumes et bu la rosée. *Le Souvenir de Marissel*, par exemple, une des plus belles toiles de M. Laurent Richard, est un chef-d'œuvre de vérité topique autant que d'impression ; jamais le printemps n'a été chanté en plus belle peinture. Nous n'insisterons pas pour éviter les redites : ce tableau a été longuement décrit dans la *Gazette*.

Nous abordons maintenant une des parties les plus importantes de la collection, et cependant nous serons bref, car il s'agit encore de tableaux bien connus de nos lecteurs. M. Laurent Richard possède dix tableaux de Millet, et dans ce nombre, *La Mort et le Bûcheron*, le *Vanneur*, la *Baratteuse*, gravés ici même et ailleurs, c'est-à-dire les toiles qui ont le plus contribué à fonder la réputation du peintre. A côté de ces œuvres magistrales, il est de petits sujets qui ne valent pas moins dans leur dimension restreinte, et dont le charme pénétrant est comme exalté par l'austérité même du sujet et la simplicité de la mise en scène. *La Veillée*, *Les Couturières* en disent long sur les mœurs vraies de la campagne : ce sont encore des poëmes, mais on pourrait presque dire les poëmes de la prose, car il nous ramènent violemment sur terre en nous mettant sous les yeux le tableau du travail, de l'honnêteté et de la misère. Quant à la peinture de Millet elle est robuste et franche comme sa pensée ; toute la force du maître est dans la netteté de son expression, et dans son admirable faculté de synthèse. L'absolue coordination du sujet aux moyens de traduction fait que le moindre de ses tableaux se grave dans l'esprit en caractères ineffaçables.

Diaz se présente dans cette galerie avec un cortége de tableaux qui célèbrent sur tous les tons les magies de la couleur : autant de toiles autant de bouquets de fleurs éclatantes ; sous le charme, on ressent à

peine le besoin de savoir si ces fleurs ont un langage, et de s'informer de ce que le peintre a voulu exprimer. Que nous importe qu'il s'agisse, ici d'une *Descente de Bohémiens* (répétition en plus petit du tableau



BERGER RAMENANT SON TROUPEAU, PAR TROYON.

que nous avons gravé et qui appartient à M. Ed. André), là d'une *Sainte Famille* ou de *Baigneuses;* laissons nos yeux jouir seuls d'une fête qui leur est destinée. Les paysages de Diaz ont en plus de ces qualités toutes décoratives, une élévation de sentiment qui commande l'attention. Comme exemple, nous citerons seulement deux des toiles de M. Laurent Richard, *Sous bois* et *Terrains boisés près Fontainebleau;* le peintre, dans son œuvre si riche et si abondant, s'est rarement élevé à cette hauteur.

Toute distance gardée, et sans s'écarter du respect dû aux maîtres, nous pourrions rapporter à Delacroix les réflexions que nous venons de faire à propos de Diaz. Combien de fois n'est-il pas arrivé à ce grand artiste de peindre pour peindre, c'est-à-dire pour affirmer l'éloquence de la palette, abstraction faite de la forme ou du sujet? Sa puissance est telle cependant, que subsidiairement, comme on dit en jurisprudence, l'idée, une grande idée, se dégage et prime la matière. C'est le cas notamment dans le *Christ en croix*, émouvante composition dont il existe plusieurs variantes, et la *Mise au tombeau*, tous deux chez M. Laurent Richard. Quant aux tableaux : *Chevaux sortant de l'eau* et *le Giaour et le Pacha* (collection Péreire), il faut les prendre pour ce qu'ils sont, des merveilles de coloration. La collection renferme en outre quelques-unes de ces toiles où le maître a figuré avec tant de puissance les grands fauves du désert : il y a surtout un *Tigre couché* qui peut compter parmi les plus dignes d'admiration [1].

1. C'est à propos de ce tableau que le peintre écrivit la lettre qu'on va lire : une lettre inédite de Delacroix a toujours droit à l'honneur de la publicité.

« Paris, 6 mars 1847.

« Monsieur,

« Je ne sais comment me faire pardonner mon long silence après les obligations si réelles que je vous ai et je vous exprimerai difficilement le chagrin que j'ai eu de remettre de jour en jour le petit envoi que je voulais vous faire. C'est un bien faible souvenir d'une personne à laquelle vous avez rendu des services d'une nature telle, qu'il n'est guère possible de s'acquitter autrement que par l'expression d'une vive reconnaissance. Le retard ne fait qu'ajouter à son peu d'importance et voici comment j'ai été conduit malgré moi à cette extrémité. J'ai été repris au commencement de l'automne d'accidents très-fâcheux de la gorge auxquels j'étais sujet et dont je me croyais en partie délivré. De plus, je me suis vu forcé de terminer enfin les peintures de la Chambre des Pairs. Ce travail, qui au point où il en était aurait été peu de chose dans toute autre situation, me devint tellement pénible, car c'était une voûte, que j'étais obligé de laisser après chaque séance des intervalles de repos absolu. Il m'aurait été impossible même de rien achever pour le salon. Heureusement que les objets que je pourrai y exposer étaient terminés depuis longtemps, et déjà la propriété d'amis ou d'amateurs.

« J'eusse désiré aussi sans cette circonstance vous envoyer quelque chose de plus important : je n'ai pu m'y remettre qu'après mon travail du Luxembourg.

« Je ne sais si le sujet vous plaira. Comme au dernier Salon j'avais exposé un lion qui avait fait assez généralement plaisir, j'ai pensé à vous envoyer une espèce de pendant à ce tableau. Je travaille maintenant à un petit *Christ au jardin des Oliviers*, que je fais au pastel et que je prierai madame R... d'accepter en souvenir de ses bontés pour moi, et auquel je la prierai de donner une petite place dans son oratoire. Mais mon tableau étant tout à fait sec maintenant, je n'ai pas voulu en retarder l'envoi et je vous prie de vouloir bien l'agréer en attendant.

. . . .

Eugène Delacroix.



L'espace se resserre; nous ne voudrions pas dépasser la permission, et pourtant que de choses à dire encore si nous devions proportionner l'éloge au mérite des ouvrages qui nous restent à examiner. De ce nombre seraient le tableau de Meissonier : *Les deux Van de Velde* — Adrien assis, examine avec l'attention bienveillante d'un frère aîné que la jalousie ne saurait atteindre, une toile de Guillaume, pendant que celui-ci, accoudé contre un bahut, dodeline doucement de la tête devant son ouvrage d'un air modeste et satisfait; — ce petit chef-d'œuvre est daté de 1855, la bonne époque, celle qui ne laisse aucune place à la critique; puis, trois tableaux de Fromentin, des plus importants. Notre rédacteur en chef les examinera sans doute, dans l'étude qu'il consacre à ce peintre. Celui que nous reproduisons est une petite toile intime, discrète, qui nous semble résumer en elle toutes les délicatesses, les élégances de sa manière, en même temps que sa merveilleuse aptitude à saisir la physionomie des êtres et du milieu où ils s'agitent. Très-intéressants encore, *Le Chariot de blessés* de M. Pettenkofen, *L'alerte*, de M. Protais — son meilleur tableau peut-être, — le *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell*, de M. Roybet, qui depuis... mais alors il avait le don du mouvement, de la vie, et peignait avec une habileté remarquable, l'*Intérieur de bergerie*, de M. Jacque, le tableau dont il a fait la merveilleuse eau-forte que l'on sait, et le *Laboratoire d'alchimiste*, d'Isabey, toile bien connue, production de l'art romantique qui porte honorablement sa date.

Le *Retour de l'Enfant prodigue* de Marilhat, et le *Chenil* de Decamps ont été gravés dans la *Gazette*, en 1873; elle en a dit tout le bien que méritent ces beaux ouvrages.

Nous signalerons encore deux petits tableauxde Couture, très-intéressants d'exécution, quand on les étudie de près, *L'Orgie* et *Pierrot malade*, étude de philosophie courante en deux couplets, avec morale: Pierrot est malade des suites de l'orgie et tous les médecins sont des ânes, comme en témoigne cette inscription tracée par Couture à l'angle du second tableau : « La science fait voir à ce docteur ce qui n'est pas et l'empêche de voir ce que tout le monde devine. » Le docteur, en effet, tout entier au pouls du malade, n'aperçoit pas les bouteilles vides qui garnissent la chambre de ce Parisien de la décadence.

Nous avons gardé pour la fin quatre tableaux d'un peintre peu connu et qui mériterait de l'être davantage, de Tassaert. Étrange nature d'artiste! Aujourd'hui tourmenté de visions érotiques et emboîtant hardiment le pas derrière Fragonard, le lendemain faisant pénitence avec des élans de mysticisme qui ne sont pas sans grandeur, ou peignant en traits d'une

vérité poignante les langueurs d'une jeune malade, ou les tristesses de la misère. La collection de M. Laurent Richard nous montre Tassaert sous les dehors aimables que le peintre savait prendre à l'occasion, sans que la morale eût à en souffrir. La *Mort de la Madeleine*, *Diane et Actéon*, la *Bacchante* et *Le Rêve* sont des toiles charmantes où la gaieté, la fraîcheur et souvent l'exquise qualité du coloris font naître dans l'esprit des rapprochements bien flatteurs pour Tassaert : on murmure timidement le nom du Corrége, mais celui de Prud'hon peut être évoqué sans crainte d'offenser la mémoire de ce grand artiste.

Alfred de Lostalot.





BIBLIOGRAPHIE

DODONE ET SES RUINES

Par M. CONSTANTIN CARAPANOS

1 vol. grand in-4° de 242 pages et 1 vol. petit in-folio de 63 planches. — Paris, Hachette, 1878.



Caché au fond d'une étroite vallée de l'Épire, au pied du mont Tomaros jadis couvert de forêts de chênes, le sanctuaire de Dodone est, de toute la Grèce, celui dont la célébrité remonte à l'époque la plus reculée. Lorsque les tribus helléniques, après être restées longtemps sur les hauts plateaux de la Macédoine et de la Thrace occidentale, descendirent lentement par les deux côtés de la chaîne du Pinde vers le pays où elles devaient définitivement s'établir, l'Épire fut une de leurs routes et Dodone un des points où elles fixèrent le séjour de leurs dieux. Le couple divin qui y fut adoré, celui de Zeus Naïos et de Diona, appartient en effet en propre à la race hellénique, de même que le couple analogue d'Apollon et d'Artémis appartient plus particulièrement aux tribus, proches parentes des premières, qui vers la même époque venaient occuper la côte d'Asie et les îles de la mer Égée. Transporté ainsi par les Hellènes des pays du Nord vers leur nouvelle patrie, le culte de Zeus Naïos et de Diona garda le caractère austère et sombre que l'on rencontre le plus souvent dans les religions des contrées où le climat est dur et le sol couvert de grands bois; il se confond presque avec le culte des arbres, des oiseaux et des vents; il impose à ses ministres des pratiques ascétiques qui rappellent plutôt le genre de vie des druides que les sacerdoces du monde grec. C'est dans l'arbre des pays du Nord, dans le chêne, que résident les dieux de Dodone; c'est par le bruissement du feuillage, par es allures des colombes perchées dans les branches, par le murmure du vent sur les lèvres d'un grand bassin de métal, qu'ils se révèlent aux mortels et font connaître leur volonté. Les prêtres du sanctuaire, les τομουροί, sont astreints à une vie sévère : ils ne doivent ni se laver les pieds ni coucher autrement que sur la dure ; les prêtresses, obligées à une perpétuelle virginité, portent le nom étrange de πελειάδες : ou *colombes*. Elles seules savent comprendre et traduire en langage humain les signes envoyés par Zeus ; elles seules, après que les fidèles ont écrit leurs demandes sur des plaques



SATYRE DANSANT.

(Bronze archaïque de la collection Carapanos.)

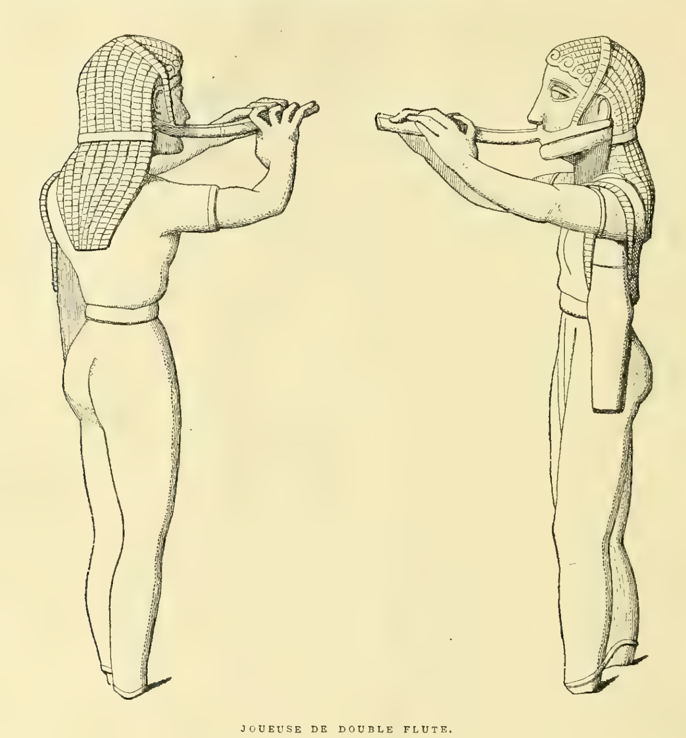


SATYRE DANSANT.

(Bronze archaïque de la collection Carapanos.)

de plomb, peuvent communiquer aux dieux ces demandes, recevoir leurs réponses et les transmettre.

Ce n'étaient pas seulement les peuples voisins de Dodone, Thesprotes, Molosses, Acarnanes, Étoliens, Corcyréens, qui consultaient l'oracle en toute occasion. De toutes les villes de Grèce on envoyait des *théores* à Zeus Naïos et à Diona. C'est sur la foi

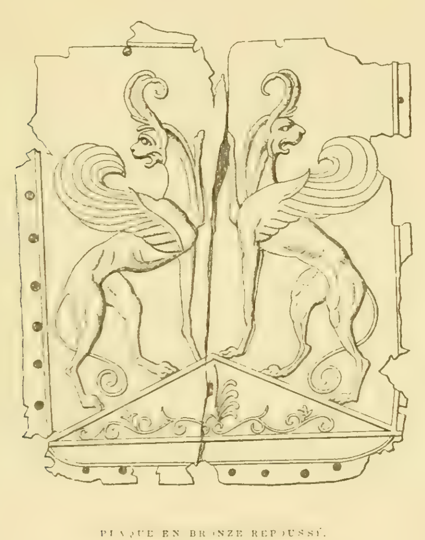


JOUEUSE DE DOUBLE FLUTE.

(Bronze archaïque de la collection Carapanos.)

d'un oracle de Dodone que les Athéniens entreprenaient la folle expédition de Sicile; c'est en leur citant la réponse du Dieu qu'Agésilas obtenait des éphores lacédémoniens leur consentement à l'expédition qu'il projetait de faire en Asie. Il va sans dire que ces consultations n'étaient pas gratuites; il fallait acheter l'attention des dieux par des sacrifices et des promesses, et témoigner par des dons sa reconnaissance pour les avis utiles qu'on avait reçus. Aussi le sanctuaire s'était-il peu à peu rempli d'ex-voto de tout genre, et, lorsque en 220 avant J.-C. le stratége étolien Dorymakhos incendia

Dodone et la détruisit de fond en comble, il dut y trouver un riche butin. Beaucoup de menus objets en bronze et en plomb furent toutefois laissés par les pillards, recouverts par les décombres et peu à peu profondément enfouis par l'exhaussement du sol. Lorsqu'en 168 Paul Émile pilla méthodiquement l'Épire, il ne dut plus trouver à Dodone grand'chose à prendre. Quand la domination romaine eut rendu la paix à l'Orient, le temple et les édifices qui y étaient attenants furent restaurés, mais jamais l'oracle ne recouvra son ancienne célébrité. Au commencement du moyen âge, le sanctuaire fut de nouveau détruit, et définitivement cette fois. Il y a quelques années, on ne voyait plus à la surface du sol que les restes d'un petit théâtre et les débris d'un



PLAQUE EN BRONZE REPOUSSÉ.

Collection Carapanos.

mur d'enceinte, ruines insignifiantes qui n'avaient guère fixé l'attention des voyageurs et sur l'identification desquelles on n'était pas d'accord.

L'honneur d'avoir démontré que ces ruines étaient celles de Dodone, de les avoir explorées à fond et d'avoir fait connaître au monde savant les résultats scientifiques de cette exploration, appartient à un banquier de Constantinople, M. Carapanos. Originaire de l'Épire et passionné pour les antiquités de sa patrie, M. Carapanos était depuis longtemps préoccupé de la pensée de retrouver l'emplacement de Dodone. La comparaison des textes anciens et une étude détaillée du pays lui avaient fait penser que cet emplacement devait être cherché dans la vallée de Tcharacovista ; la nouvelle que. les paysans de ce village trouvaient, dans les ruines du *paléo castro* de la vallée, de nombreuses monnaies et de grandes quantités de plomb qu'ils fondaient pour faire

des balles acheva de le convaincre et de le décider à entreprendre sur ce point des fouilles méthodiques, qui furent continuées pendant dix mois et s'étendirent sur un espace de deux hectares. Quel a été le succès de ces fouilles, c'est ce que montrent les deux beaux volumes que nous avons aujourd'hui le plaisir de signaler.

Parmi les trouvailles de M. Carapanos, les demandes adressées à l'oracle tiennent une place importante, et quoique ces demandes n'aient rien de commun avec l'art, quoique l'intérêt qu'elles présentent soit uniquement archéologique, mes lecteurs ne me reprocheront pas, je l'espère, de leur en dire quelques mots. Elles sont tracées à la pointe sur de petites plaques de plomb. L'écriture en est très-fine et très-cursive, la rédaction d'ordinaire assez maladroite et l'orthographe très-capricieuse; souvent, plusieurs demandes ont été gravées sur la même feuille de métal, les unes en long les autres en travers. Si l'on ajoute à cela que les plaques sont fortement oxydées, qu'elles ont été froissées, pliées, brisées souvent, l'on comprendra que la lecture de ces textes n'est pas précisément facile; un petit nombre, en effet, ont pu être déchiffrés assez complétement pour qu'on puisse en comprendre le sens. Ce sont en général des questions vagues, de gens qui ne savent trop ce qu'ils désirent et craignent de se compromettre en livrant au dieu et à ses ministres leurs petits secrets: « Évandros et sa femme demandent à Zeus Naïos et à Diona auquel des dieux, des héros ou des génies, ils doivent adresser des prières et faire des sacrifices pour obtenir d'être heureux, eux-mêmes et leur maison, maintenant et à toujours. » Remarquez qu'Évandros ne dit pas *auxquels*, mais *auquel;* un seul protecteur lui suffira, deux coûteraient trop cher; encore faut-il que la protection obtenue soit de longue durée. Un certain Socrate voudrait savoir quel métier il lui sera plus profitable d'exercer ; un berger demande s'il trouvera à vendre avec bénéfice son troupeau; un négociant, homme prudent et avisé, interroge l'oracle sans lui confier son nom, pour savoir « s'il réussira en faisant le commerce comme il lui semble bon et en allant où il lui semble bon. » Parfois les questions faites sont des plus naïves : « Agis interroge Zeus Naïos et Diona au sujet des couvertures et des oreillers qu'il a perdus. Est-ce quelqu'un de la maison qui les a volés, ou un étranger ? » Jupiter entrait ainsi dans la confidence de bien des secrets intimes : « Lysanias demande à Zeus Naïos et à Diona si l'enfant qu'Annyla porte dans son sein n'est pas de lui. » N'est-il pas fâcheux que nous ignorions comment les dieux répondaient à des questions aussi embarrassantes?

Les ex-voto retrouvés dans les fouilles se composent de quelques rares fragments de statues, de nombreuses statuettes, et d'une foule d'objets d'usage, vases, supports de vases, armes, ornements d'armures de parade. Tous ces objets sont en bronze mêlé d'argent, et se sont recouverts avec le temps d'une admirable patine, mince, lisse, brillante, et d'un curieux ton bleuâtre.

La plupart des statuettes appartiennent au VIe siècle, à cette période où l'art grec prit un si prodigieux essor, et où ses œuvres présentent cette sincérité naïve et en même temps cet instinct du beau, ce mélange d'inexpérience enfantine et d'habileté déjà grande, ce charme étrange et pénétrant qu'ont aussi les œuvres du XVe siècle italien; période bien mal connue encore, et dont l'étude promet encore bien des découvertes. Le morceau le plus remarquable de cette série est un Satyre à pieds de cheval, haut de 20 centimètres; le front très-bas, les yeux bridés, le nez retroussé, les lèvres lippues donnent à sa face une expression bestiale; la main droite posée sur la hanche, le bras gauche levé, il exécute une danse de caractère; la lourdeur de ses mouvements, le sérieux de sa physionomie produisent l'effet le plus comique. Une Atalante

court vêtue, dont M. Varin a malheureusement fait une assez piteuse gravure, est d'un mouvement énergique et d'un grand caractère. Une joueuse de double flûte, la bouche entourée de la bande de cuir (φορβειά) qui servait à soutenir les joues et aidait à produire avec moins d'effort un son plus plein et plus tenu, et un personnage assis, drapé dans le long manteau royal et coiffé d'une tiare conique, sont plus particulièrement intéressants au point de vue du costume. L'art mouvementé et pourtant encore sévère du IVe siècle est représenté par une superbe Ménade, reste de quelque groupe dont il est difficile de comprendre le sujet.

Non moins curieuses sont les plaques en bronze repoussé, ornements de baudriers,



SCYLLA.

(Plaque en bronze repoussé de la collection Carapanos.)

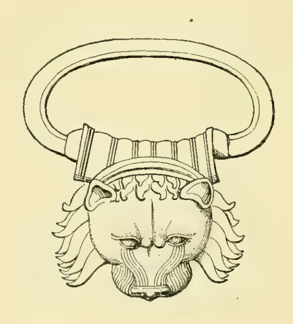
de fourreaux d'épées, de casques et de cuirasses en cuir, et qui ont survécu à la destruction des objets plus fragiles sur lesquels elles étaient cousues. Sur la plus belle M. de Witte, à la science toujours obligeante duquel M. Carapanos doit la description de ses bronzes, reconnaît avec beaucoup de vraisemblance le combat de Pollux contre Lyncée. Une autre, fort remarquable également non-seulement par la fermeté un peu sèche peut-être du modelé, mais encore par l'habileté de composition et d'agencement, représente Scylla se dressant au-dessus des flots de la mer. Une troisième enfin, d'un art un peu maigre, mais bien distingué, a pour décoration deux griffons affrontés.

Parmi les armes et les ustensiles, on rencontre encore des chefs-d'œuvre d'habileté et d'élégance. Le trépied fort simple consacré par le rhapsode Terpsiclès, et même cer-

taines anses d'aiguières et de bassins sont de véritables merveilles. M. Heuzey a fait de tous ces objets une étude détaillée et où l'on retrouve cette science scrupuleuse, ce sentiment délicat de l'art grec, et, ce qui ne gâte rien, ce charme de style que les lecteurs de la *Gazette* n'ont malheureusement que de trop rares occasions d'apprécier. Mais la pièce la plus étonnante de cette catégorie est un couvre-joue de casque, reproduction fidèle de la portion du visage qu'il était destiné à protéger. La frisure de la barbe est ciselée avec un soin minutieux, et la fine moustache qui recouvre la bouche largement ouverte est tordue avec une *maestria* sans égale.

Telle est cette magnifique collection. Les amateurs de l'art antique vont d'ailleurs avoir l'occasion d'en apprécier la richesse bien mieux qu'ils ne le peuvent faire par la lecture de cette courte notice. Les bronzes de Dodone seront en effet avant peu de jours exposés par leur libéral possesseur dans les vitrines du Trocadéro, et dans cette réunion d'antiques que tout annonce devoir être fort nombreuse et fort belle, ce ne sera certainement pas la partie qui attirera le moins l'attention des connaisseurs.

O. Rayet.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

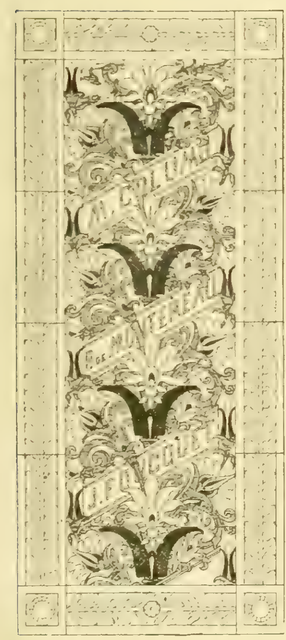
PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Ce, rue St-Benoît — [719]



COUP D'OEIL A VOL D'OISEAU

SUR

L'EXPOSITION UNIVERSELLE



Onze ans après une Exposition dont la splendeur et les succès semblaient ne pas pouvoir être dépassés, au lendemain d'une des guerres les plus malheureuses qui aient frappé un peuple, sous le coup de tous les désastres et de toutes les ruines causés par la plus terrible des invasions étrangères, immédiatement suivie d'une guerre civile sans précédent, en proie aux déchirements de sa politique intérieure avec la menace toujours présente d'une conflagration européenne, la France, dans un effort de redressement superbe, a osé convier le monde entier, c'est-à-dire tout ce qui sur cette terre travaille et produit, à un rendez-vous plus solennel, plus grandiose, plus largement international que celui de 1867; elle a pensé qu'on pouvait faire encore plus grand et plus beau, et que, même après 1867, les Expositions universelles n'avaient pas dit leur dernier mot. Les sceptiques, les méfiants, voire les hostiles, n'ont

pas manqué à cette œuvre d'une hardiesse presque inquiétante. La France cependant a osé; son appel a été entendu et écouté, le monde entier, à part quelques abstentions prévues, est venu à elle, et la troisième Exposition universelle de Paris, en dépit de tous les retards, de tous les obstacles et, disons-le, de toutes les mauvaises volontés, a été ouverte à la date fixée, le 1er mai 1878. Paris a fait une nouvelle fois honneur à sa vieille devise. Le vaisseau de son Exposition, après bien des tempêtes, se dresse, calme, imposant, magnifique, et le frémissement de ses mille oriflammes jette la gaieté sur l'horizon de la grande ville. La colossale entreprise a réussi, et doublement, en raison de son importance et des difficultés qu'elle a dû surmonter; son succès sera immense, — immense, entendez bien; il l'est déjà. Le 1er mai 1878 restera l'une des dates glorieuses de l'histoire de Paris et aussi de la France. Tous ceux qui ont assisté à l'élan spontané de ces deux millions d'âmes ne l'oublieront jamais. Paris n'avait pas connu la joie depuis bientôt dix ans, et sa joie était bien légitime, car la victoire remportée était celle de la paix, du travail et de la solidarité entre les peuples; celle-là, du moins, n'appellera ni haines ni représailles. La France en sortira plus unie et plus sympathique. Groupons-nous donc sans arrière-pensée autour de cette œuvre nationale; joignons nos communs efforts pour augmenter s'il est possible son intérêt et, par suite, son succès; oublions pour six mois nos querelles et nos ressentiments, et surtout nos petites rancunes; pensons enfin que l'Exposition doit être pour tous une trêve féconde.

La *Gazette*, en ce qui la concerne, c'est-à-dire pour tout ce qui touche aux Beaux-Arts, fera en sorte de se tenir à la hauteur d'un si grand ensemble. Ses principaux collaborateurs embrasseront dans des articles spéciaux les faces artistiques de l'Exposition, donnant, cela se conçoit, une place considérable à l'art étranger, surtout aux écoles de peinture qui offrent un groupement qu'on ne reverra probablement jamais. Nous voudrions pouvoir, comme les journaux quotidiens, satisfaire sans tarder l'impatience de nos lecteurs, mais nous sommes une revue mensuelle que sa lenteur attache au rivage; d'ailleurs les articles de la nature de ceux qui peuvent être faits ici ne s'improvisent pas. Cependant, pour répondre en partie aux exigences de l'actualité, nous avons pensé qu'un coup d'œil à vol d'oiseau sur le Champ-de-Mars et le Trocadéro ne serait pas tout à fait inutile.

Le plan adopté est superbe, personne ne saurait le nier. S'il n'a pas le piquant des lignes courbes de celui de 1867, il a plus d'assiette; il est

plus noble et plus vaste. Les lignes droites et les intersections rectangulaires sont peut-être plus monotones, mais elles ont mille avantages qui les rendent préférables, en outre de l'ampleur et de la majesté des perspectives. Tout d'abord la surface disponible s'est trouvée doublée, sans compter le supplément d'espace qui a été fourni par l'adjonction des jardins et du nouveau palais du Trocadéro. Quant à la transformation des pentes du Trocadéro et à leur entrée architecturale dans le plan d'ensemble de l'Exposition, c'est l'inspiration maîtresse de l'œuvre. Cet agrandissement subit du cadre, qui a permis de faire entrer en scène, ou pour mieux dire d'ajouter au spectacle, une haute et large terrasse, un pont, un grand fleuve et tout le panorama d'une ville immense, est une idée de génie, quel que soit, du reste, le mérite des constructions qui font décor. On a voulu faire grand, on a fait en même temps pittoresque, et d'une façon qui ne nuit point au souvenir si vif laissé par 1867; on a fait autre. Cette division en deux membres bien distincts et cependant intimement liés pour l'œil, puisque le fleuve seul les sépare, entraîne partout une division logique et excellente : dans la plaine, le provisoire, l'éphémère, la vie, l'activité civilisatrice, c'est-à-dire l'industrie et l'art modernes; sur la hauteur, le définitif, ce qui doit survivre à cette fête de six mois, c'est-à-dire le calme, le repos, l'art ancien et ses manifestations infinies, des jardins verdoyants, un palais gigantesque. Pour un tel plan *cinquante millions* de francs ont été nécessaires, le double de ce qu'un régime qui ne passait pas pour économe avait dépensé en 1867. La France, comme on voit,... nous allions dire la République, a bien fait les choses.

Le palais du Trocadéro a la forme d'un fer à cheval très-ouvert, dont les deux bras avancent vers le Champ-de-Mars; il occupe toute la largeur de la terrasse. Au centre et faisant saillie à l'intérieur du fer à cheval, comme une abside d'église, se trouve la grande Salle des Concerts, flanquée de deux tours qui n'ont pas moins de quatre-vingt-deux mètres de haut. Tout l'ensemble de la construction, qui est l'œuvre de MM. Davioud et Bourdais, est d'un style gréco-byzantin un peu hybride, mais qui du moins pour les détails de la décoration est emprunté à notre belle architecture romane du Midi. Les tours, qui sont d'une grande fermeté de silhouette, rappellent un peu la tour du Palais-Vieux, à Florence. Les deux ailes sont des galeries, à colonnades extérieures, assez basses, se découpant en blanc sur un fond de muraille d'un beau rouge pompéien. L'appareillage du monument est tout entier en pierres roses et blanches alternées, comme les églises de l'Auvergne, et en matériaux de choix. Quelques dorures sur les combles, quelques motifs

d'incrustations en mosaïque, grecques et fleurons, complètent la polychromie de l'édifice.

Nous n'avons point à juger aujourd'hui une œuvre aussi vaste; nous nous permettrons seulement de faire deux remarques : l'une qui sera un éloge, c'est que l'idée mère du plan, nous voulons dire la forme en fer à cheval est excellente; l'autre, qui sera une critique, c'est qu'il est bien difficile de considérer autrement que comme un contre-sens architectural, la rotondité centrale, ou plutôt *ventrale*, comme le disait avec à propos notre ami Duranty, qui vient couper en deux la belle ligne des colonnades. Nous savons que certaines nécessités ont commandé à MM. Davioud et Bourdais, de mettre ainsi la charrue devant les bœufs, mais ce n'est pas une excuse suffisante à nos yeux. Quoi qu'il en soit, l'œuvre reste malgré tout grandiose, et, à ne considérer que la bâtisse, le palais du Trocadéro, construit en l'espace de dix-huit mois, ainsi que le Champ-de-Mars, est en ce genre le plus grand tour de force qui se soit produit. C'est la preuve la plus extraordinaire de ses ressources qu'ait encore donnée l'industrie parisienne. Cela suppose un outillage matériel et intellectuel prodigieux. Il convient de dire en même temps que les architectes ont été admirablement secondés par deux hommes des plus capables, M. Raulin, inspecteur des travaux, et M. Masselin, entrepreneur.

La façade extérieure, qui regarde l'avenue du Roi-de-Rome, produit tout d'abord, par sa simplicité robuste, une rare et forte impression. Au point de vue de la vraie grandeur, le revers est peut-être plus beau que la face. Cette première impression ne se dément pas lorsque l'on pénètre dans les grands vestibules à colonnes trapues, en marbres du Jura, qui traversent le monument et conduisent immédiatement le visiteur à l'un des plus beaux panoramas du monde. Ces vestibules ouverts ont vraiment un caractère superbe. Les colonnes à chapiteaux romans, à bases écrasées, sont d'un galbe tout à fait résistant. Si le reste du palais était à ce diapason, MM. Davioud et Bourdais eussent fait un chef-d'œuvre. Nous rencontrons en passant le fameux groupe en bronze de M. Gérôme, les *Gladiateurs*. Au-dessus sont les salles de conférences qui serviront en même temps, paraît-il, à l'Exposition des Portraits historiques, exposition qui sera du plus haut intérêt, malgré qu'elle ait subi de fâcheuses aventures. On sait, en effet, qu'elle devait occuper les premières salles des pavillons des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars; or on n'avait pas pensé que la sculpture, notre gloire artistique la plus incontestée, n'avait pas d'emplacement digne d'elle, digne de nous, et que sur le tard elle se regimberait. Dans le vestibule de gauche s'ouvre, ou mieux

s'ouvrira au futur, l'aile du palais consacrée au rétrospectif français ; dans celui de droite, l'aile consacrée au rétrospectif de l'étranger. On voit que la logique du plan d'ensemble n'a été perdue de vue dans aucun



LE BŒUF, PAR M. CAÏN.

(Dessin de l'artiste.)

détail. Quant à la salle des concerts, qui est la plus grande salle de la France et la plus grande du monde avec l'Albert Hall de Londres, on peut dès maintenant préjuger qu'elle sera des plus magnifiques tant par

l'ampleur monumentale de ses proportions que par la bonne tenue de sa décoration, ors sur fond rouge. Elle pourra contenir de six à sept mille spectateurs; sa coupole colossale mesure cinq mètres de diamètre de plus que celle de Saint-Pierre à Rome. Le cul de four de la scène est orné d'une peinture murale de M. Lameire. Au sommet des combles, la *Renommée* de M. Mercié déploie sur le ciel ses ailes d'or.

Du milieu du palais du Trocadéro s'échappe une grande cascade, imitée du château d'eau de Saint-Cloud; on a reproché à cette cascade, d'abord de ne pas être assez monumentale, ensuite de se relier médiocrement à l'architecture. Le premier reproche nous semble peu fondé; le second est plus juste. Il était, en effet, fort difficile de faire sortir une cascade d'une abside sans avoir l'air de livrer passage à une gigantesque fuite d'eau. Ceci posé, convenons que les détails décoratifs de cette cascade sont des plus heureux, et qu'elle s'épanouit fort bien. Le bassin final n'a pas moins de soixante-dix mètres de large. Le marbre s'y mêle très-agréablement à la pierre blanche et à la fonte dorée. La terrasse à bossage qui la couronne et qui sert de grotte est animée, dans le bas, par deux figures allégoriques en pierre de roche, l'*Air* et l'*Eau*, par MM. Thomas et Cavelié; au sommet, par six figures assises de grandes dimensions, représentant les six parties du monde : l'*Amérique du Nord*, par M. Hiolle, l'*Amérique du Sud*, par M. Millet, l'*Afrique*, par M. Delaplanche, l'*Océanie*, par M. Mathurin Moreau, l'*Asie*, en Japonaise, par M. Falguière, et l'*Europe*, coiffée d'un casque grec, par M. Schœnewerck. Entre ces six représentantes de notre globe, nous nous permettons de préférer celles qui sont dues au ciseau de MM. Delaplanche et Falguière. Quant à la cascade elle-même, elle est cantonnée dans ses angles inférieurs par quatre pièces également en fonte dorée. Tous ceux qui ont mis le pied à l'Exposition ont, sans aucun doute, été frappés du rôle excellent que jouent ces quatre grandes figures d'animaux dans l'aspect du Trocadéro. Leur fonction décorative est capitale. Nous exprimerons seulement le regret qu'elles n'aient pas été confiées au même artiste, ou aux deux qui avaient déjà donné des preuves indiscutables de leur sentiment architectural. Il fallait faire grand, robuste et simple à la façon de notre immortel Barye ou comme les tailleurs de pierre de l'antique Égypte, il fallait procéder par masses accusées et penser avant tout à la silhouette. C'est ce qu'ont fait MM. Alfred Jacquemart et Caïn. Nous reproduisons ici l'un de ces magnifiques morceaux d'après le dessin de l'artiste lui-même. Nous reproduirons l'autre prochainement. Nos lecteurs pourront mieux apprécier ainsi leur fière beauté. Le *Bœuf* de M. Caïn est bien l'animal solide du labour, l'animal dont les profils puissants s'accordent si bien avec

les plus hautes poésies de la nature champêtre. Il redresse la tête et gonfle son large cou délivré du joug, comme le ferait un taureau de combat. Le mouvement est superbe. De son côté, le *Rhinocéros* de M. Jacquemart n'est pas moins beau. A vrai dire, c'est un chef-d'œuvre d'une rare vigueur, et d'autant plus surprenant que l'étrange colosse n'avait point encore été traité en sculpture et que l'on ne pouvait supposer, comme l'a très-justement remarqué M. Charles Blanc, dans le journal le *Temps*, qu'il y eut quelque chose d'artistique à tirer de cette bête « énorme, massive, trapue, dont le nez est une corne, dont la peau est une cuirasse, dont la queue rudimentaire et courte est le contraire d'une élégance ».

Le *Rhinocéros* de M. Jacquemart est une des meilleures surprises de l'Exposition universelle de 1878. Il n'en est point de même, hélas! du *Cheval* de M. Rouillard et de l'*Éléphant*, contourné, rapetissé et bizarre, de M. Frémiet, dont le talent ordinairement si personnel a fait cette fois fausse route. Il y avait cependant ample matière dans le caractère sculptural de l'éléphant, en le prenant par le côté grand. M. Frémiet n'avait qu'à penser à certain revers d'une des médailles de Pisanello ou au *Désert indien* de Decamps, où l'on voit des éléphants d'une si monumentale tournure.

De la terrasse qui domine la cascade, le regard embrasse tout le panorama de l'Exposition, et, en y joignant Paris, un panorama sans égal. Avant de descendre vers le pont d'Iéna pour gagner le Champ-de-Mars, jetons un coup d'œil à vol d'oiseau. Au loin, dans une ceinture de collines verdoyantes, se déroule la capitale, avec tous ses monuments : le nouvel Opéra, le Louvre, la Sainte-Chapelle, Notre-Dame, Saint-Sulpice, Sainte-Clotilde, le Panthéon, le Val-de-Grâce et les Invalides, dont le dôme entièrement doré illumine le ciel; au second plan, se développent les longues lignes du palais de fer et de verre du Champ-de-Mars, terminées par l'École militaire, les hautes cheminées de brique et toutes les annexes qui entourent l'Exposition ; au premier plan, les jardins du Trocadéro avec ses mille constructions pittoresques semées dans la verdure. Ici nous ouvrirons une parenthèse pour remarquer que, dans ce tableau, d'un coloris si doux et si brillant, les longs hangars à couvertures de tuiles rouges construits au bord de la Seine jettent une note beaucoup trop crue.

Voici, d'abord à droite, au-dessous du restaurant espagnol, — du diable si nous eussions jamais pensé à placer l'art de Vatel sous une égide aussi anticulinaire! — le grand pavillon de l'Égypte, restitution d'une maison égyptienne de style ancien retrouvée par Mariette-Bey, à Abydos. Disons bien haut, à ce sujet, que notre illustre compatriote, ne

pouvant, faute d'un crédit suffisant, en raison de l'état difficile des finances égyptiennes, renouveler les prodiges de 1867, a du moins fait en sorte, habitué qu'il est à opérer des miracles, que cette seconde exposition fût autre et non moins intéressante pour les artistes et les savants que la première. Remercions profondément le khédive de cet acte de haute sympathie personnelle à notre égard. Les retards qui ont été apportés à la mise en œuvre de ce pavillon s'expliquent de reste par les difficultés qui ont dû être vaincues. Un peu plus bas se trouvent quatre des annexes les plus curieuses des jardins du Trocadéro : celles du Japon, de la Suède, de la Norwége et de la Chine. Celles de la Chine et du Japon, par le contraste frappant qu'elles font toucher du doigt, de deux peuples, de deux civilisations, de deux mondes voisins et cependant si dissemblables, sont d'un enseignement supérieur. La petite métairie japonaise, avec sa porte, ses clôtures, ses plates-bandes minuscules, ses plantes grêles, sa maisonnette en bambous, et tout l'imprévu d'un art exquis, discret, raffiné, original et toujours varié, est l'une des merveilles de l'Exposition. A un point de vue exclusivement artistique elle méritera les honneurs d'une description complète ; de même le pavillon de la Chine si différent de celui-ci. Au-dessous encore, voici les menus plaisirs de l'Orient, les bazards et cafés marocains, tunisiens et autres, c'est-à-dire l'association en commandite de tous les marchands de pastilles du sérail du boulevard des Italiens et de la rue de Rivoli, — tout cela très-amusant et très-pittoresque, — et enfin le pavillon vert-pomme de la Perse et celui du roi Siam, sans compter le fretin intermédiaire.

A gauche, un peu en arrière du restaurant français, qui fait pendant à la *fonda* espagnole, et au-dessous d'un aquarium gigantesque, le regard est captivé par le pêle-mêle le plus charmant, que dominent, d'une part, le magnifique pavillon en bois ouvragé, type d'élégance et d'appropriation spéciales, de l'administration des forêts de l'État ; de l'autre, l'exposition algérienne, splendide et vraiment digne de notre grande colonie, avec ses boutiques semées sur les accidents de la pente, ses petits kiosques pimpants et délicieusement mauresques, et enfin sa grande mosquée arabe, crénelée et crépie à la chaux, dont le blanc minaret fait le plus étonnant repoussoir au rideau de fond des Champs-Élysées et des Tuileries. Au point de vue de l'art, ce minaret, copié sur l'antique minaret de Mansourah, près de Tlemcen, est une des choses les plus pures qui se puissent imaginer. Du reste tous les détails de cette intéressante construction ont été empruntés aux admirables monuments arabes de Tlemcen. La porte, qui est un chef-d'œuvre de goût et d'élégance, est copiée sur

celle de la mosquée de Bou-Médine, qui, même à côté des trésors de l'Espagne, reste un spécimen unique du génie arabe.

Laissons maintenant tout ce qui, dans ces parages, est purement industriel, et traversons le pont d'Iéna. De ce point, la façade du Champ-de-Mars, en fer et en verre, présente des lignes architecturales d'une très-belle ampleur. Deux grands pavillons d'angle, sortes de dômes ajourés, et un grand pavillon central les dominent majestueusement. Des écussons, — ceux des différentes nations exposantes —, des armoiries, un ton gris-bleu d'une harmonie extrême, quelques rehauts de rouge et d'or, complètent l'effet. Toute cette façade est à la louange de l'architecte, M. Hardy. La proportion des vides et des pleins est excellente, les profils ont de la force et de la grâce, le style est neuf, sans réminiscences du Sydenham-Palace de Londres, et bien approprié à l'emploi de la fonte. Nous n'y reprendrons que deux choses : la lourdeur inutile des massifs d'angle, ainsi que la vilaine teinte jaunâtre qui les habille et qui détonne sur le beau ton bleuté de la fonte, puis la nullité navrante des grandes figures internationales en plâtre, qui décorent toute la largeur du péristyle. On n'est pas en vérité plus médiocre. Il n'y a guère à retenir dans toutes ces viragos que la *Japonaise* de M. Aizelin, qui est charmante.

Dans les jardins qui précèdent la façade il y a un nombre considérable de constructions annexes. Nous n'en citerons que trois qui sont remarquables à des titres divers : le pavillon de la Manufacture des tabacs et celui du Ministère des Travaux publics, où nous rencontrons un emploi très-judicieux de la céramique comme élément de décoration extérieure, enfin le grand bâtiment du Creuzot, qui est dû au beau talent de notre collaborateur, M. Paul Sédille.

Avant d'entrer dans les galeries du Champ-de-Mars, retournons-nous vers le Trocadéro ; le coup d'œil en vaut la peine. Une chose nous frappe surtout, c'est le rapetissement du palais du Trocadéro ; il paraît toujours grand, parce qu'il est en réalité gigantesque, mais il ne le paraît pas autant qu'on le voudrait. C'est un grave défaut, qu'il faudra faire intervenir dans le jugement à porter sur l'œuvre de MM. Davioud et Bourdais. Cela vient beaucoup de ce que les points d'appui sont trop minces et trop rapprochés, par conséquent, de l'exiguïté des pleins et des vides, des ombres et des lumières, des blancs et des noirs. Les tours restent fort belles; la longue courbe des deux ailes reste très-majestueuse ; la cascade est un peu plate ; les animaux dorés font un effet superbe ; la rotondité de la Salle des concerts s'exagère ; la polychromie générale est fine et claire ; mais il y a trop de drapeaux qui semblent épinglés

sur les combles comme les petits drapeaux que l'on pique sur les cartes du « théâtre de la guerre ». Il faudra les enlever après la fête. Quant au mouvement des pentes gazonnées, il est parfait. En somme, bel ensemble auquel tout le monde applaudit.

Le Champ-de-Mars est un parallélogramme en fer dont les grands côtés, deux hautes et énormes galeries, d'aspect léger et grandiose, sont réservés aux machines. A gauche, la France; à droite, l'étranger. Tout le palais, pour l'industrie, est partagé par le même dualisme. A gauche, dans le sens de la longueur, les travées de chaque classe, les tissus, l'orfévrerie, le mobilier, l'enseignement du dessin, la céramique, etc., c'est-à-dire tous les produits similaires de la France; à droite, tous ceux des différentes nations étrangères, dans le même ordre. Dans le sens de la largeur, les travées contiennent la série successive des produits différents pour chaque nation. Par ce plan très-simple, il est aussi très-facile de se reconnaître dans le gigantesque bazar. Aux deux extrémités sont deux immenses galeries dont les voûtes, d'un jet, sont garnies de caissons peints et dorés, qui, d'assez mauvais goût dans le détail, donnent cependant à l'ensemble une opulence magnifique. Tout ce qui, dans l'œuvre de M. Hardy, a visé à la grandeur, est vraiment grand, vraiment en rapport avec les conditions voulues de la construction en fer, sans rien perdre des qualités essentielles de l'architecture : la simplicité, l'équilibre, la netteté, la pondération, la logique. Nous entrons à pleines voiles dans l'âge de la fonte; notre architecture, bien dirigée, peut y rencontrer des ressources d'art tout à fait nouvelles, tout à fait imprévues.

Dans l'espace réservé au centre de la construction, on a élevé, pour les Beaux-Arts, une série de pavillons bas en maçonnerie qui se relient directement aux galeries des extrémités. Cette suite de salles est interrompue en son milieu par deux vastes loggias qui se regardent. Entre ces deux loggias se trouve le grand pavillon de la ville de Paris, très-remarquable construction, en fonte peinte, en terre cuite, en brique et en carreaux de faïence. Cet édifice, d'un caractère si neuf et si intéressant, est destiné à devenir un gymnase municipal. Il accentue l'un des côtés les plus curieux et peut-être les plus féconds de l'Exposition de 1878: l'emploi de la céramique alliée à la fonte comme organe de décoration. L'intérieur est d'une étonnante légèreté.

Sous les deux loggias des Beaux-Arts se trouvent deux portes monumentales : l'une de M. Jaëger, pour l'architecture, qui est, du reste, beaucoup trop lourde, et de M. Deck, pour l'ornementation céramique qui est remarquable; l'autre, dont nous reproduisons des fragments d'après les dessins mêmes de l'auteur, de notre excellent collaborateur

M. Paul Sédille, qui est, comme on sait, l'un des champions les plus actifs de la renaissance de l'art antique au point de vue de l'emploi de la polychromie extérieure. La porte de M. Sédille, faite de terres cuites, peintes par endroits et rehaussées d'or, et de faïences émaillées, est une belle application de ces principes. Le parti pris décoratif en est puissant et vraiment ingénieux, le style homogène et noble. Tout au plus pourrait-on lui reprocher, dans les proportions, une certaine pesanteur voulue.

C'est sur l'un des espaces à ciel ouvert, ménagés le long des pavillons des Beaux-Arts, qui se trouve, à droite, la fameuse avenue des façades étrangères. Nous n'avons qu'à enregistrer ici son immense et légitime succès. C'est la grande nouveauté de l'Exposition de 1878. Entre ce défilé pittoresque de façades multicolores, dont la perspective en enfilade est dominée au loin par l'une des tours du Trocadéro, retenons comme les mieux réussies celles de la Norwége, de la Russie, de l'Espagne, de la Hollande, de l'Angleterre, de la Suisse et surtout celle de la Belgique, qui est un pur chef-d'œuvre dans le style renaissance et bien flamand de l'hôtel de ville d'Anvers; et comme la plus mauvaise, hélas! celle de l'Italie. Celle de l'Autriche, qui a visé à être solennelle, n'est que triste, avec ses *graffiti* à fond noir. Fort amusantes sont celles du Luxembourg, de Monaco, d'Annam, de la Perse, du Maroc, de Siam et de la Tunisie, qui se grimpent à l'envi les unes sur les autres. Fort curieuse est celle du Portugal copiée sur le gothique ultra-péninsulaire et flamboyant de l'abbaye de Belem.

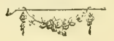
La grande galerie terminale, celle qui regarde l'École militaire, est occupée par l'exposition du travail manuel ; celle de la façade d'Iéna, par laquelle on accède, est occupée : à gauche, par l'exposition monumentale de Sèvres et des Gobelins ; au milieu, par les diamants de la Couronne, devant lesquels se trouve l'entrée principale des Beaux-Arts, qui commencent par les salles de la sculpture française primitivement destinées aux Portraits historiques ; à droite, par l'exposition des Indes, faites aux frais, par les soins et avec les collections particulières du prince de Galles. A ce propos, nous ne saurions répéter assez à quel point le concours chaleureux, actif, incessant et dévoué de l'auguste héritier de la couronne d'Angleterre, secondé par celui de M. Cunliffe Owen, a contribué au succès de notre Exposition, à un moment où elle rencontrait tant d'incrédules. C'est à lui, à lui seul, que nous devons cette magnifique exposition des Indes; c'est à lui, c'est à son intervention personnelle et directe auprès des possesseurs de tableaux, que nous devons les salles de la peinture anglaise, si riches, si complètes, qu'on peut dire qu'à part deux ou trois abstentions regrettables,

comme celles de MM. Hook et Faed, de la Royal Academy, toute l'école anglaise contemporaine est là dans sa quintessence suprême. N'oublions jamais de si éminents services, conservons-en une profonde et inaltérable gratitude.

Dans les pavillons du centre sont donc les Beaux-Arts, peinture, architecture et gravure, de la France et de l'étranger. Nous n'en parlerons que pour mentionner avec la plus amère tristesse la façon vraiment inouïe, honteuse, avec laquelle les salles françaises ont été aménagées, ou plutôt n'ont pas été aménagées du tout, à côté des salles étrangères qui sont des modèles de convenance, d'élégance et de confortable aussi bien pour l'esprit que pour le corps. En France, c'est le désert sans repos, sans oasis d'aucune sorte, c'est l'horrible nudité, c'est le désordre, l'invraisemblable de la mise en scène et de la distribution des œuvres, c'est une sorte de défi jeté à la conscience publique, à la dignité de notre art national; c'est le soufflet donné en plein visage et qui nous laisse au front une rougeur indélébile. Pas un siége pour s'asseoir, pas de nattes pour étouffer le bruit des pas et amortir la poussière, des loques de toile peinte aux portes en guise de tentures, un jour cru avec des traînées de soleil sur les cadres, voilà le bilan! Ce que l'on a fait dans ces derniers jours est vraiment trop peu de chose pour que nous nous croyions en droit d'adoucir les mots.

Ici, dans cette mer immense de choses, de produits, d'œuvres du génie, de l'industrie et de la patience de l'homme dans le travail, sous toutes ses formes, sous tous ses aspects, il faut nous arrêter. Un volume ne suffirait pas pour y jeter un simple coup d'œil. C'est, en vérité, trop de richesses accumulées, trop de merveilles offertes à la fois, un festin trop splendide. Les comparaisons deviennent difficiles, sinon impossibles; l'étude méthodique presque impraticable. Un si colossal effort est unique; il est effrayant. M. Owen, l'honorable et sympathique président de la section anglaise, a eu raison de dire que l'Exposition de 1878 serait la dernière des Expositions universelles, en ce sens qu'elle ne saurait être dépassée ni même peut-être égalée.

LOUIS GONSE.





UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(FIN)

LA NATIONAL GALLERY

ÉCOLE FRANÇAISE.

XXXI.

CLAUDE LORRAIN, LE GUASPRE, ETC.



VEC Claude Lorrain, nous entrons quelque peu dans le pays des rêves. Il peint par excellence l'air et l'espace, mais les somptueux édifices dont il orne ses ports de mer tiennent de sa fantaisie au moins autant que de la réalité. Les figures qu'il introduit dans ses paysages, et que seul il pouvait envelopper de lumière, sont le plus souvent sans signification précise. Si, sur les tableaux dont nous allons parler, il n'avait pas pris soin d'écrire lui-même le sujet qu'il a voulu représenter, il serait bien difficile d'y voir soit l'*Embarquement de la Reine de Saba*, soit les *Noces d'Isaac et de Rebecca.* A vrai dire, son principal, nous dirions presque son seul personnage, c'est le soleil. Il est toujours là, vivifiant les compositions du maître, et toujours plein de réalité et de puissance, soit que la brise du matin fasse scintiller les gouttes de rosée dans les feuilles des arbres et les herbes des prairies,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période. t. XV. p. 1, 135. 238, 449, 590: t. XVII. p. 5. 110, 234 et 305.

soit que midi éclaire d'un jour égal et tranquille les horizons lointains, soit enfin que le couchant frappe de ses lueurs ardentes les flots peu agités qui viennent expirer sur les degrés du port ou sur le sable de la plage.

On a quelquefois reproché au Lorrain l'incorrection de ses figures, et il disait lui-même en plaisantant qu'il les donnait par-dessus le marché. Mais, correctes ou non, elles sont nécessaires, et un Claude dont les figures seraient peintes par un autre perdrait évidemment une bonne partie de son mérite. Philippe Lauri ou Courtois purent l'aider quelquefois pour la disposition générale, mais il devait toujours tenir lui-même le pinceau, sous peine de voir l'harmonie générale de son œuvre gravement compromise.

La *Reine de Saba* suivie de son cortége descend l'escalier d'un palais que l'on voit à droite sur le bord de la mer. Elle va s'embarquer dans un canot monté par cinq hommes. Au second plan une tour et un grand navire. Le soleil n'est pas encore monté sur l'horizon et il répand sur la cime des vagues une longue traînée de feu qui part du fond et se fait sentir jusque sur le devant de la composition. Des matelots avec les épaules nues portent des bagages. A gauche au pied d'une colonne, un homme assis, regardant vers la mer et se couvrant les yeux avec sa main. Le ciel indique une belle matinée d'été.

Le tableau d'*Isaac et de Rebecca* présente un paysage d'une énorme étendue et un site d'une beauté extraordinaire. Une vingtaine de figures de bergers, de bergères et d'enfants, les uns assis et faisant de la musique, les autres dansant, se voient au premier plan, vers la droite, sous de grands arbres. Du côté opposé, une femme mène à l'abreuvoir, près d'un pont ruiné, un troupeau de génisses et de chèvres. Au second plan, des arbres élevés et de la plus belle forme, un moulin et une grande rivière formant lac et cascade, dont le cours se dessine à perte de vue jusqu'à l'extrémité de l'horizon, qu'entrecoupent des montagnes et les monuments d'une ville.

Ces deux tableaux, peints en 1648 pour le duc de Bouillon, ornaient encore à la fin du XVIIIe siècle les dessus de portes de l'hôtel de cette famille, à Paris. Ils furent portés en Angleterre pendant la Révolution et acquis par M. Angerstein au prix de 8,000 liv. sterl., soit 200,000 fr. Ils doivent être comptés parmi les plus beaux et les plus importants du maître. Le paysage d'*Isaac et de Rebecca* est la répétition, avec quelques changements, du superbe tableau qui se voit à Rome, dans la galerie Doria, et que l'on appelle le *Moulin*.

Turner, peintre anglais renommé, légua en mourant à la National Gallery de nombreux et précieux ouvrages de sa main, à la condition que

deux des tableaux faisant partie du legs et spécialement désignés seraient placés dans le Musée à côté des deux Claude du duc de Bouillon. En conséquence et depuis 1851, l'*Embarquement de la Reine de Saba*, de Claude, a pour voisin immédiat la *Didon construisant Carthage*, de Turner, et le *Soleil levant dans le brouillard*, du peintre anglais, se trouve côte à côte avec l'*Isaac et Rebecca*, dont nous parlions tout à l'heure.

Turner aimait beaucoup les ouvrages de Claude, et l'a prouvé plus d'une fois: mais cette affection même, affection toute particulière et hautement avouée, n'eût-elle pas dû le détourner d'imposer à l'administration de la National Gallery une condition de ce genre? Quand bien même, ce qui n'est pas, la *Didon* du peintre anglais eût égalé la *Reine de Saba* de Claude, ne restait-il pas entre ces deux morceaux l'énorme différence qui se trouve entre un original et une imitation? Chaque détail, chaque effet du tableau du Lorrain est reproduit avec une servilité évidente, avec une puérile affectation, dans l'œuvre de Turner qui n'est, tranchons le mot, qu'un pastiche!

Michel-Ange, à qui l'on parlait d'un sculpteur qui se vantait d'avoir fait d'après l'antique une copie plus belle que l'original, répondit par ces mots si profonds dans leur simplicité : *Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi*. Turner aurait bien dû se rappeler cette sentence, et se dire que l'orgueil est pour un artiste le plus mauvais des conseillers.

Nous savons à quel point les Anglais aiment leur Turner, et nous sommes de leur sentiment quand il s'agit de ses premiers ouvrages; mais n'eût-il pas mieux fait de ne pas engager une lutte inutile avec Claude Lorrain? Il aurait fait preuve de bon goût en ne se considérant pas comme le rival de celui qu'il imitait. Il eût mieux valu pour le public, et pour Turner tout le premier, de ne pas voir Claude Lorrain devenir à jamais, dans les salles de Trafalgar-Square, le frère siamois du paysagiste anglais.

Ce serait fatiguer le lecteur que de lui donner la description de tous les tableaux du Lorrain que possède la National Gallery. Mais il en est un que nous ne pouvons passer sous silence. Il représente l'*Embarquement de sainte Ursule*. La sainte et ses compagnes descendent les degrés d'un temple qui se voit à gauche, et vont monter dans les barques qui les transporteront sur les grands navires qui attendent à diverses distances dans la rade. La fraîcheur du matin est rendue avec une rare perfection. La beauté des palais qui bordent le quai, l'éclat du ciel, la profondeur de l'horizon, donnent à ce sujet, tant de fois répété avec de bien légers changements, un attrait toujours nouveau. Ce beau tableau, moins important que les deux précédents, n'est pas moins précieux. Il fut peint pour le cardinal Barberini et on l'acquit en 1824 de M. Angerstein.

Encore un port de mer provenant de la même collection. Mais ici le sujet n'est pas antique. Les édifices qui bordent la rade sont plus simples que dans les compositions précédentes. Le soleil va se coucher dans la mer et envoie jusqu'au premier plan la réverbération de ses rayons. Les figures que l'on voit sur la plage portent le costume italien du XVIIe siècle.

L'un des Claude que nous préférerions est celui qui représente la fable d'*Écho et Narcisse*. Sur le premier plan d'un paysage qui s'étend à perte de vue jusqu'à la mer, de grands arbres couvrent d'une ombre transparente un ruisseau sur lequel se penche Narcisse, admirant sa propre image. La nymphe Écho est couchée à terre et plongée dans la douleur; d'autres nymphes, à moitié cachées par le feuillage, regardent le beau berger. Les figures sont charmantes, bien appropriées au paysage, et c'est, dans son ensemble, une œuvre délicate et poétique. Elle a été donnée en 1826 par sir George Beaumont.

Le même amateur a donné une petite étude d'arbres que l'on regarde avec vraisemblance comme peinte d'après nature. Des arbres légers et de belle forme entourent une cascade que l'on aperçoit au second plan. Sur le devant un jeune homme nu, assis à terre, garde un troupeau de chèvres et joue du flageolet. Les études de Claude sont rares, et celle-ci est des plus agréables.

Les Claude de la National Gallery sont assurément fort beaux; mais un plus beau encore se trouve dans la collection privée de la reine au palais de Buckingham.

C'est un *Enlèvement d'Europe*, sujet que Claude aimait, qu'il a gravé et répété avec variantes. — La toile dont nous parlons porte le n° 136 dans le *Liber Veritatis*. L'état de l'atmosphère encore chargée d'humidité aux premières heures du jour y est rendu avec un bonheur inouï, et l'art ne saurait aller plus loin. Claude avait peint ce tableau pour le pape Alexandre VII, et il avait dû, en raison de la qualité de son client, faire de son mieux. — Le roi George IV acquit le chef-d'œuvre en 1829 pour 2,000 guinées. La conservation nous en a paru excellente.

Il ne faut demander au Guaspre ni les grandes conceptions du Poussin, ni le charme de Claude, et il ne tient dans l'échelle de l'art qu'un rang relativement secondaire. Mais ce paysagiste est encore un peintre des plus distingués. Il n'a guère représenté que des vues de la campagne de Rome, cette campagne si noble, si poétique, si triste. Il devait sans cesse l'arpenter dans tous les sens, soit comme chasseur, soit comme peintre; il en mêlait et en reproduisait à l'infini les différents sites, et

les artistes habitués aux excursions autour de Rome reconnaissent du premier coup où telle ou telle étude du Guaspre a été prise. C'est enfin à la campagne romaine qu'il doit ce caractère de grandeur mélancolique, cette sévérité un peu sauvage qui font aimer ses ouvrages.

On les aimait beaucoup en Angleterre à la fin du siècle dernier, et on en a gravé avec talent une grande quantité. Cette faveur subsiste-t-elle encore aujourd'hui?

On cite volontiers et avec raison comme un des plus beaux que le Guaspre ait peints, le paysage que nous allons décrire : sur le premier plan d'un site qui s'étend à d'incommensurables distances, Abraham et Isaac gravissent un sentier qui mène vers la droite à un endroit abrité par de grands arbres, et où doit se consommer le sacrifice. L'enfant marche le premier, portant sur ses épaules une charge de bois. Abraham le suit tenant une torche allumée. Le milieu du paysage se compose de terrains garnis d'arbres peu élevés et se déroulant à l'infini; ils sont entrecoupés de tours et de fabriques sur lesquelles frappe le soleil. Aux extrémités de l'horizon, on remarque un grand cours d'eau ou un bras de mer.

Tout ce paysage est certainement pris dans la campagne de Rome. Les lignes en sont si belles et si nobles qu'il n'y avait rien à y ajouter pour le rendre héroïque et digne de la Bible. Le ton est des plus clairs, chose rare dans l'œuvre du Guaspre! Le ciel est admirablement dégradé et plein de lumière.

Cette belle toile provient du palais Colonna; elle appartint successivement à lord Lansdowne et à M. Angerstein.

Voici maintenant le fameux *Ouragan* gravé par Vivarès et provenant des mêmes collections anglaises : de gros nuages noirs chassés par un vent terrible laissent échapper une lueur sinistre qui frappe sur les fonds du paysage. Des bergers se réfugient avec leur troupeau sous des branchages rudement secoués. Au premier plan, un vieil arbre se déchire et tombe à terre, couvrant le sol de ses rameaux.

La National Gallery possède en tout six ouvrages du Guaspre. Contentons-nous des deux premiers que nous venons de décrire. Les quatre autres sont encore excellents; ils ont été légués par le révérend Holwell Carr et par lord Farnborough.

Félibien, qui a consacré à N. Poussin tant de pages éloquentes, n'accorde au Guaspre que quelques lignes. Il dit que ses œuvres *sont les restes des festins du Poussin.* Cela est juste et bien trouvé, quoique sévère. Quiconque aura sans parti pris étudié soit l'œuvre entier du paysagiste romain, soit des tableaux comme l'*Abraham* ou l'*Ouragan,*

dira avec nous : Oui, ce sont des restes, mais ces restes sont pleins de saveur.

Philippe de Champaigne, né à Bruxelles, appartient évidemment à l'École flamande; mais à cause de son long séjour à Paris, on compte quelquefois ce peintre parmi les maîtres de l'École française.

La National Gallery possède de sa main un portrait du plus haut intérêt, donné en 1869 par M .A.-W. Franks : c'est la tête du cardinal de Richelieu trois fois répétée, de face, de profil à droite, et enfin de profil à gauche. Étude peinte avec soin d'après nature et du meilleur pinceau de Champaigne. Elle fut envoyée à Rome au statuaire Mocchi, qui se trouvait ainsi en possession de tout ce qui, à défaut de la nature, pouvait l'aider à faire un buste bien ressemblant. Les trois têtes sont parlantes. Remarquons que l'expression en est plus douce que dans les portraits officiels du cardinal. Ce sont bien les mêmes traits, avec un air de bonhomie que l'on chercherait vainement dans la grande toile du Louvre.

L'École française du XVIIIe siècle n'est que très-insuffisamment représentée dans les salles de Trafalgar-Square. Elle n'est cependant pas moins recherchée en Angleterre qu'en France, et il est probable que le hasard seul est la cause d'absences comme celles de Watteau, de Chardin, de Pater... Les Greuze sont médiocres, si on les compare à ceux de lord Dudley ou de sir Richard Wallace. Avec un musée aussi bien doté que la National Gallery, ces lacunes seront bien vite comblées.

Les Quatre Ages, de Lancret, ont été légués dès 1837. Ce sont de jolis petits tableaux que le donateur, si nous avons bonne mémoire, attribuait à Watteau. Mais le catalogue a depuis longues années réparé l'erreur.

Du reste les erreurs de ce genre se rencontrent assez fréquemment, et nous avons plus d'une fois trouvé sous le nom de Watteau des œuvres de son école. C'est ainsi que M. Waagen enregistre comme étant du maître par excellence en ce genre deux tableaux de son élève Pater, tableaux charmants d'ailleurs de la galerie de Buckingham-Palace. Ils représentent deux scènes de comédie. Le premier est une scène de la comédie italienne qu'il nous serait impossible de spécifier. Le second représente un sujet tiré de Molière (*M. de Pourceaugnac*, acte II, sc. x). C'est le moment où l'astucieuse Nérine fait paraître une troupe d'enfants qui entourent Pourceaugnac en l'appelant : Mon papa... mon papa... Impossible de rien voir de plus amusant, de plus spirituellement composé.



ALLEE DE MIDDELHARNIS

(National Gallery)

Imp. A Salmon

En attendant que la National Gallery ait comblé les vides que nous avons signalés (ce qui vraisemblablement ne sera pas bien long), nous mentionnerons ici quelques ouvrages de Watteau que l'on voit à Londres :

Dans la galerie de Dulwich, une *Conversation galante* des plus agréables, et qui, croyons-nous, n'a jamais été gravée; elle porte dans le catalogue de Dulwich le n° 197.

Dans la même collection, le *Bal champêtre* gravé par Scotin, dont il existe bien des répétitions. Celle de Dulwich nous a toujours paru être le véritable original.

Chez lord Northbroock, trois tableaux également originaux. Le plus beau représente les acteurs de la comédie italienne groupés avec art dans un cadre de dimensions moyennes. Ce sont des portraits pris sur nature. Au milieu du groupe se voit le Gilles peint d'après le même acteur que le tableau de la collection La Caze. — Ce tableau de lord Northbroock est des plus importants et des plus précieux.

Enfin, chez sir Richard Wallace, se trouvent accumulés des Watteau, des Lancret, des Pater, des Greuze, des Boucher, des Fragonard, en grand nombre, et il n'est pas une galerie publique ou privée qui pourrait présenter une suite aussi complète en ce genre. Tous les beaux tableaux de Watteau qui ont été vendus à Paris ou à Londres depuis quarante ans se retrouveraient dans cette galerie de Hertford House, depuis la *Halte de chasse* et les *Champs-Élysées* du cardinal Fesch et du duc de Morny, jusqu'au Lancret, beau comme un Watteau, de la galerie Standish!

On le voit donc : l'École française du XVIIIe siècle est en grand honneur chez nos voisins d'outre-Manche.

REISET.



ARMES MÉCONNUES



DANS aucun des ouvrages qui, depuis le XVIIIe siècle, ont traité pour l'Europe de l'histoire des armes d'autrefois, personne encore n'a parlé de celles que nous allons décrire.

Après les avoir signalées depuis longtemps déjà, nous appelons l'attention des collectionneurs sur l'intérêt tout particulier qu'au point de vue de l'étude des anciens usages civils et spadassins, chacune d'elles présente aujourd'hui.

Chacune d'elles isolément est, il faut bien le remarquer, toute complète par elle-même, malgré cette première apparence d'avoir été distraite d'une armure, ou d'être dépareillée.

C'est dans l'ignorance où l'on était aux siècles derniers de l'emploi de ces armes qu'elles furent jugées indignes de figurer avec celles qui composent l'ensemble de la *panoplie;* ainsi disait-on en 1795 pour la totalité de l'ancien équipement chevaleresque de l'homme de guerre ou de l'homme d'épée.

En effet, si l'on ne se rend compte du rôle actif que jadis ont joué dans les aventures de nuit les surprises, les désordres civils et les faits d'escrime, les armes que nous citons, quel intérêt pouvaient-elles avoir pour les antiquaires sous la forme d'une simple gorgière, d'un brassard unique ou d'un seul gant de maille; ces deux derniers objets étant d'apparence incomplète, comme nous venons de le dire. Ce fut là certainement la cause de leur destruction et ce qui les a fait jusqu'à présent méconnaître.

En leur restituant leur première dénomination générique, on peut les classer ainsi :

1° La *Gorgiera* (la Gorgière); elle était usitée, selon une mode d'Italie, du XIII[e] au XV[e] siècle, comme pièce défensive toute indépendante de l'armure, et s'adjoignait, en temps ordinaire, au simple vêtement de ville;

2° La *Bracciaiuola* ou le *Bracciaiuolo* (le Brassard) qui aussi, du XIII[e] au XV[e] siècle et presque toujours en même temps que la gorgière, se portait avec le costume civil florentin et servait, en levant le bras, à parer les coups de taillant d'épée ou d'autres armes tranchantes et *invasives*;

3° Le *Gant de maille,* ou gant de prise (en italien, *Guanto di presa,* que l'on nommait aussi *Manopola*), gant unique, ordinairement revêtu de maille, qui se mettait à la main gauche quand on sortait le soir et qu'on adoptait aussi parfois régulièrement dans les duels, surtout en Italie.

Ce gant, ainsi que l'indique l'épithète de « gant de prise » qui lui fut donnée en italien et en français dans les *choaisies* des armes de champ clos et par les écrivains du temps où on l'employait, servait dans l'action à empoigner, par la lame, l'épée de l'adversaire, pour le désarmer.

Enfin on pourrait ajouter à ces trois sortes de pièces défensives dédaignées dans les collections d'aujourd'hui, — où aucune d'elles, s'il en existe, ne figure sous son exacte désignation, — le grand poignard courbe de Pistoie (*Pugnale pistolese*) qui semble, également de nos jours, être tout à fait inconnu, malgré sa forme si particulière. Nous n'en connaissons aucun type subsistant [1].

A la description sommaire qui va suivre, s'ajoutent des dessins faits d'après de rarissimes spécimens, les seuls que, depuis de longues années, nous ayons été à même de voir ou de réunir.

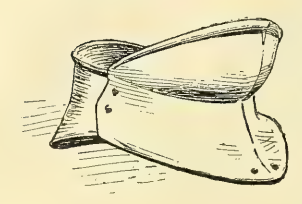
1. Dans *Matteo Bandello (parte quarta, Novella,* I), le poignard de Pistoie joue un rôle important.

« *Quando il traditor Turchi, preso un pugnale pistolese,* » et plus loin « *Caccio mano al pistolese e diede sul capo al Deodati una ferita ma perche era debole lo feri alquanto so la testa e in una guancia* ». Turchi saisit le poignard de Pistoie, et en donna sur la tête de Deodati ; mais parce qu'il était faible, il ne le blessa qu'un peu sur la tête et sur une joue. — Plus loin encore, Turchi dit à un Romagnol, son domestique : « *Cingiti a lato il pistolese* », ceins le poignard de Pistoie à ton côté.

Enfin Turchi, après avoir, pour son méfait, été grillé à petit feu dans le fauteuil qui avait servi à son homicide, fut exposé attaché à un long pieu « *et li cinsero a lato il pugnale pistolese* », et on lui mit au côté le poignard de Pistoie avec lequel Deodati avait été tué.

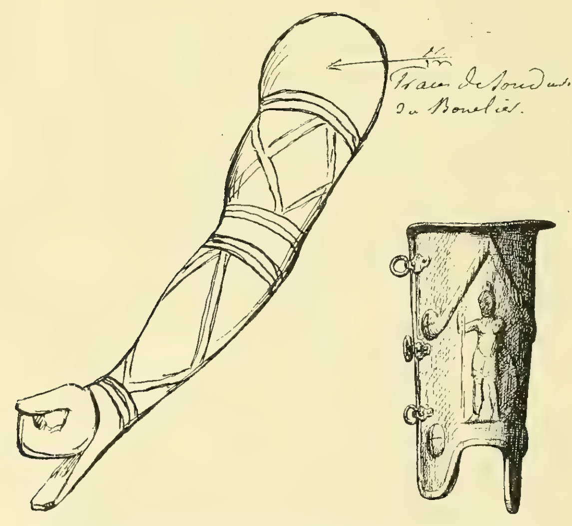
Ces détails indiquent que le poignard de Pistoie était une sorte de sabre court comme le décrit le Dictionnaire italien de Nathanael Duez, 1610, au mot *Pistolese* : « Un grand et large poignard, courbé pour la plupart comme un sabre à la façon d'un cousteau. »

La gorgière, celle que portaient les Florentins, composée de deux pièces forgées en acier et se rejoignant au-dessus de chaque épaule en faisant le tour du cou, remontait devant le visage pour le protéger en formant une mentonnière saillante jusqu'à la hauteur de la bouche [1].



GORGIÈRE DU XVe SIÈCLE.

Le brassard seul, exclusivement pour le bras gauche, et de configuration particulière, — réminiscence de l'antique *Brachiale* des gladiateurs, — était, comme lui, destiné à parer les



PIÈCES D'ARMURE D'UN GLADIATEUR, DESSINS DE M. GÉROME [2].

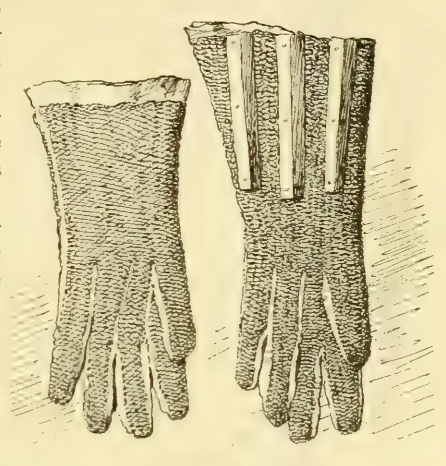
coups de tranchant. Il était formé de deux parties semi-cylindriques qui, une fois réunies en dessus du bras par des charnières, et en

1. Notre dessin est fait d'une peinture décorant un *cassone* italien du XIVe siècle.

2. M. Gérome est le premier ou pour mieux dire le seul qui, après de consciencieuses recherches sur l'antique harnais des gladiateurs, ait représenté ceux-ci avec une minutieuse

dessous par des crochets ou des courroies bouclées, l'enveloppaient depuis le coude jusqu'au poignet. A cette extrémité, dont le rebord était percé d'une suite de petits trous, se fixait ordinairement un miton ou un gant de maille.

Le *Gant de prise* proprement dit, appelé aussi *manopola*, était un gant montant plus haut que le poignet. Il était ordinairement de toile et revêtu de maille, non-seulement en dessus, mais encore, selon l'exigence de son usage, garni de même à l'intérieur de la main, ce qui le distingue des autres gants de maille. Sur le poignet, également recouvert de maille et parfois doublé de cuir, étaient quelquefois aussi fixées, ainsi que le représente le dessin ci-joint, de petites bandes d'acier disposées dans le sens du bras, pour le garantir des fendants d'épée en leur présentant une opposition transversale et inflexible.



GANTS DE PRISE 1

L'emploi de chacune des trois pièces différentes que nous venons de signaler est indiqué par certains écrivains de l'époque;

exactitude, dans leur véritable tenue de combat. Leurs différentes manières de s'armer étaient généralement ignorées ou semblaient l'être du moins dans les arts avant que ne parût au Salon de 1859 le tableau du peintre : « *Morituri te salutant* ».

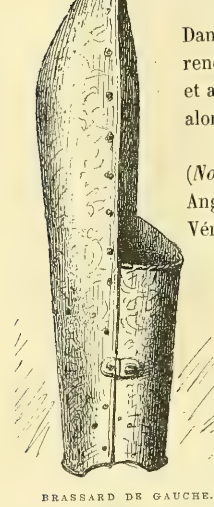
1. Nous donnons à la page suivante un brassard de bras gauche provenant d'un legs fait en 1860 au Musée d'artillerie, où d'abord, malgré son ornementation de style purement italien, il fut, à cause de sa forme, considéré comme une partie d'armure orientale. Il est de fer finement gravé et doré en plein.

Nous donnons aussi à la page 505 deux brassards de fer repoussé, ciselés et primitivement dorés en partie. Ils furent, en 1831, trouvés dans un grenier à Bologne. Tous deux sont pour le bras gauche; ils présentent le même écusson d'armoirie et la même ornementation, rinceaux et trophées délimités par des à-jour.

L'un de ces brassards est notablement plus petit que l'autre.

mais, depuis bientôt trois siècles, il faut de nouveau le remarquer, personne n'en a fait mention.

Le plus ancien conteur italien qui ait cité la gorgière et le brassard unique est Sacchetti, vers 1370. Il parle, dans une de ses Nouvelles, comme d'une mode alors très en vogue et antérieure à son récit, de celle qu'avaient adoptée les Florentins de porter avec leur costume de ville une gorgière, en même temps qu'un brassard au bras gauche seulement.

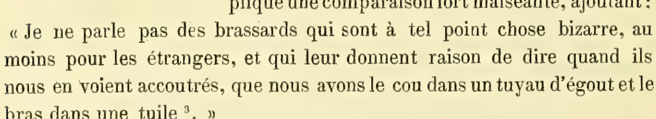


BRASSARD DE GAUCHE.

« Un jour, dit-il, (*Novella* CXV [1]), le susdit Dante sortit pour se promener dans la cité de Florence, ayant au cou *una gorgiera,* — une gorgière, — et au bras, *la bracciaiuola,* — un brassard, — comme alors cela était l'usage.

Dans une autre Nouvelle également de Sacchetti (*Novella* CLXXVIII)[2] il est question d'un certain Jean Angiolieri, ex-bel homme qui, se promenant dans Vérone pour y galantiser les dames, avec Pierre Pantaléoni, également un ancien beau, porte la gorgière autour du gosier, comme alors — ici c'est une seconde fois répété — c'était l'usage pour les Florentins.

Plus loin encore, même Nouvelle, la gorgière que portait Angiolieri, déjà nommé, ayant empêché celui-ci de voir à ses pieds une pierre qui le fait choir, son compagnon se met à blâmer cette mode de porter la gorgière à laquelle il applique une comparaison fort malséante, ajoutant :



« Je ne parle pas des brassards qui sont à tel point chose bizarre, au moins pour les étrangers, et qui leur donnent raison de dire quand ils nous en voient accoutrés, que nous avons le cou dans un tuyau d'égout et le bras dans une tuile [3]. »

Sur cette judicieuse observation, Pierre s'étant dépouillé de sa gorgière *(si digozzo)*, son ami fait de même et lui dit : « Dans le premier

1. *Novella CXV: « Andandosi un di il detto Dante per suo diporto in alcuna parte per la città di Firenze, e portando una gorgiera, e la bracciaiuola, come allora si facea per usanza ».*

2. *Novella CLXXVIII: « Giovanni Angiolieri, andando a vedere donne in Verona, percuote il piede in una pietra, e con empio animo col coltello voltosi verso lei, come fosse uomo la volea uccidere. »*

3 Le gosier dans un *doccione* et le bras dans un *tegolo.*

envoi que tu feras, expédie donc ces choses à Florence, pour qu'on les vende. » Alors, tous deux, le cou dégarni, attrapent, par le froid, un terrible mal de gorge, et les Véronais se les montraient du doigt comme une curiosité, en les voyant ainsi dépourvus de leur gorgière. Ce dernier



BRASSARDS ITALIENS, L'UN ET L'AUTRE POUR LE BRAS GAUCHE.

(Dessins de M. E. de Beaumont.)

détail indique que les Florentins en faisaient à cette époque un usage presque permanent.

Sacchetti, dans le cours de sa Nouvelle d'Angiolieri allant voir les galantes, dit qu'à Vérone au temps où son héros fait une chute à cause de sa gorgière, on avait coutume, en voyant la raideur dans laquelle étaient tenus ceux qui l'avaient au cou, de leur crier, par ironie, ce dicton local : *O Lapo rico! quel danajo, non ricogliere se fosse un quattrino!* — O Lapo trop riche, quel denier ! ne le ramasse pas quand ce serait un quatrain !

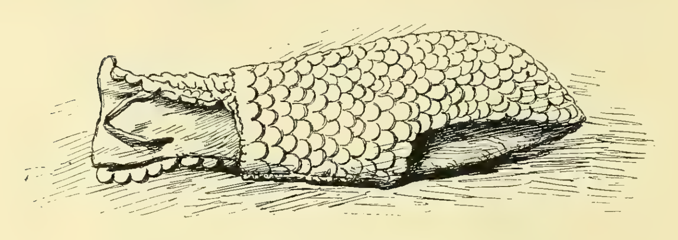
On gardait la gorgière, paraît-il, même durant les repas.

Dans la Nouvelle que nous venons de citer, un membre de la famille des Agli s'étant mis à table pour dîner, verse par maladresse, dans le rebord supérieur de sa gorgière, une cuillerée de pois chiches encore tout brûlants qui lui échaudent le devant du cou [1].

1. « Ceci me rappelle ce que j'ai entendu dire à Silvestre Brunelleschi, qui avait

Après la Gorgière, parlons du Brassard seul. Dans la Nouvelle de Sacchetti, — ce même passage vient d'être cité pour la gorgière, — Dante allant un jour de par la ville de Florence le bras armé de la *bracciaiuola*, c'est-à-dire d'un brassard du genre de ceux que nous signalons, en frappe, impatienté, les épaules d'un ânier qui, tout en poussant le cri de sa profession Arri! chante des stances de la *Divine Comédie*[1].

Il existe dans une peinture du xve siècle un exemple de cette mode



BRASSARD EN BUFFLE (Nº 1.)
(Dessin de M. E. de Beaumont)

de s'armer seulement le bras gauche. A celui d'un personnage vêtu d'un simple pourpoint et tenant un arc (fresques de Mantegna, à Padoue) on voit ce même brassard seul, qui fut aussi adopté ailleurs qu'en Italie.

presque toujours vécu dans le Frioul et retourna à Florence au moment où ses parents vivaient en grande animosité avec une famille voisine, les Agli :

« Dans ce temps revint d'Allemagne un des Agli que l'on nommait Guerniso, peut-être à cause de sa réputation qui le faisait redouter. Tous les Brunelleschi s'armèrent et l'on mit à Silvestre une gorgière : ce même matin, à dîner, ayant devant lui un plat de pois chiches, et en prenant une cuillerée, comme il la portait à sa bouche, il les laissa tomber maladroitement dans sa gorgière et, comme ils étaient très-chauds, il se brûla le cou si fort qu'il dit :

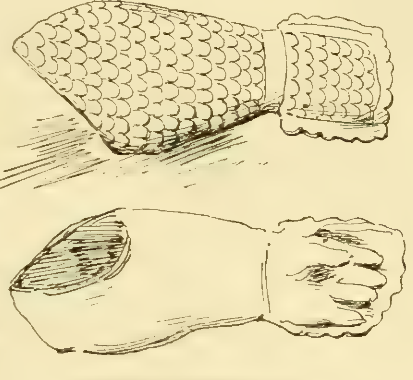
« Je m'étais mis cette gorgière par peur de Guerniso et je me suis brulé toute la gorge. » Alors, se levant de table, il la *retira* et l'ayant jetée sur le plancher : « J'aime mieux, dit-il, être tué par un ennemi que me tuer moi-même.» *(Sacchetti, CLXXVIII)*.

1. *Novella CXV*. « Une autre fois ledit Dante, se promenant par la ville de Florence, armé d'une gorgière et du brassard comme alors c'était l'usage, rencotre un ânier qui, tout en menant ses ânes, chantait des stances de la *Divine Comédie;* et quand il en avait dit quelques vers, il fouettait ses ânes en criant : Arri! ce dont le Dante s'impatientant il lui donna de son brassard sur les épaules en lui disant : « Je ne l'ai pas mis cet Arri! » « *Dante Allighieri, sentendo uno asinaio cantare il libro suo, e dire : Arri, il percosse, dicendo : Cotesto non vi miss'io; e lo rimanente come dice la novella* ».

En Angleterre, nous en avons trouvé de très-anciens d'une fabrication particulière. Ils sont faits de peau de buffle et façonnés à découpures comme on peut le voir par nos dessins[1].

En 1393, dans le testament d'un pelletier de Valenciennes se trouve en même paragraphe, légués ensemble et pour ainsi dire associés, un brassard et un vêtement de ville[2].

En tout cas, si ce rapprochement n'est qu'un effet du hasard, il montre du moins que l'*avant-bras de fer*, c'est-à-dire le brassard, fut porté parfois en France par des citadins. Là, il fut, dès son origine et comme en Italie, compris dans la classe des armes qui se pouvaient admettre dans les duels.



BRASSARD EN BUFFLE (N° II).

Mutio Justinopolitano (*Il duello con le riposte cavaleresche*, 1560) dit : « Et si mon brassard m'arme jusqu'au poignet, aussi doit être le brassard de mon adversaire. »

Brantôme aussi raconte qu'en un duel qui eut lieu sur le pont du Pô, chacun des champions avait deux dagues aux deux mains. « Il est vray, ajoute-t-il, que la gauche et le bras entier avec les épaules estoit armé d'un brassard. »

L'emploi de cette pièce défensive, d'origine orientale et d'importation arabe, (il y a deux de ces brassards anciens à l'Armeria Real de Madrid et on en fabrique encore aux Indes), semble avoir été adopté

1. N° I. Brassard de bras gauche. Il est formé de deux épaisseurs de peau de buffle. Celle de dessus est façonnée par bandes papelonnées dont les dentelures se superposent. Ce brassard provient de l'ancienne collection Meyriek.

N° II. Couverture de buffle pour le bras gauche destinée à tenir lieu du bouclier et composée de deux épaisseurs de cuir doublées d'un fort carton de pâte dure.

La longueur totale est de vingt-cinq pouces anglais et la largeur à l'ouverture, de douze pouces. Elle diminue vers le poignet après lequel est un gant de buffle. — (*Treatise on ancient armour and weapons, by Francis Grose. London*, 1787.)

2. Pièce des archives de la ville de Valenciennes : « *Uns avant-bras de fier et une cotte de brunette fourrée de renard.* »

depuis le moyen âge dans l'aventureuse vie méridionale, en Sicile, en Italie et en Espagne, où, au XVIe siècle, on nomme le brassard seul : *Brazal izquierdo* (brassard de bras gauche). Alors il remplit comme défense le même rôle que la cape.

Dans la *Tragi-comedia* de *Lysandro y Roselia* (1542), il est question, au IIIe acte, comme arme d'aventure, d'un *brazal izquierdo.*

« Lisandro. — Écoute, Oligides, dis à ces gars de préparer les armes, et que tout soit à point, car il est temps, voici 9 heures.

. . . .

« Oligides. — Quelles armes voulez-vous, seigneur ?

« Lisandro. — Donne-moi cette épée à deux mains; vous autres, prenez ces boucliers.

« Oligides. — Eubulo, endosse cette cuirasse.

« Eubulo. — Il me suffit de ces caleçons et d'un *brazal izquierdo* avec le bouclier [1]. »

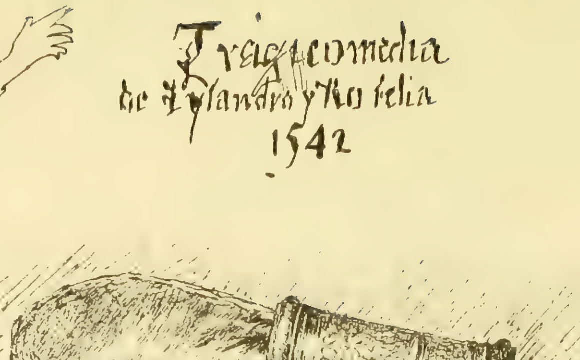
Il nous reste maintenant, après avoir parlé de la gorgière et du brassard seul, à indiquer par quelques exemples glanés dans de vieux documents, quel intérêt présente, comme arme privée, le gant de maille pour la main gauche, — *guanto di presa*, le gant de prise.

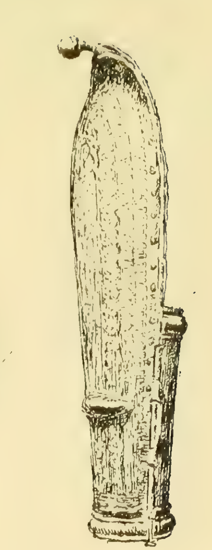
Rien ne peut mieux expliquer que le texte suivant, le véritable usage du gant de prise. Dans une très-rare et curieuse plaquette de 24 pages intitulée : *Avisi necessarii per difendersi dall' inimico, in molti modi*, etc., etc., *raccolti per Giovanni Briccio Romano, et dati in luce da Lorenzo Leandro Venetiano*, *Viterbo*, 1613 (Avis nécessaire pour se défendre de l'ennemi de diverses manières, etc.), Romano indique de quelle façon on devait se servir, comme défense, du gant de prise ou *manopola*, pour désarmer son adversaire, en empoignant la lame de son épée.

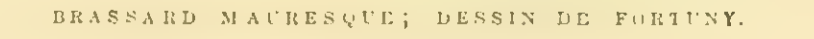
« Si te trouvant par hasard armé d'une manopola ou gant de maille — *guanto di maglia* — et la main droite sans aucune arme offensive, voyant ton ennemi contre toi menaçant, vois s'il t'est possible de saisir son épée avec la main armée, mais le plus près possible du milieu. La serrant fortement, fais un effort comme si tu voulais la jeter par-dessus ton dos ; ainsi tu le désarmeras. »

Ce conseil très-explicite nous démontre toute la portée que pouvait avoir comme défense, dans les duels, la manopola ou mieux le gant de

1. Le brassard mauresque que nous reproduisons à la page suivante provient de l'ancienne collection Mariano Fortuny, à Rome. Ces dessins ont été faits pour mon livre *De l'épée* par le cher et regretté Fortuny.







BRASSARD MAURESQUE; DESSIN DE FORTUNY.

prise. Un passage du livre de Falloppia *(Brieve modo di schermire, 1584)*, insiste sur les avantages qu'il donne dans une rencontre. « Et ici je terminerai les règles du combat de l'épée et de la *cappa* (cape); il suffit que tu aies compris de quelle façon on l'enroule autour du bras et de quelle manière on se gouverne. Maintenant nous parlerons de l'épée et du poignard avec les avantages de la *manopola* et encore du travail sans *manopola* avec aussi peu de péril que possible.

« Il y a la seconde forme de garde qui est que tu te placeras avec l'épée haute, le bras étendu, tenant la pointe de l'épée haute, afin que l'ennemi ne puisse considérer où tu dois fondre avec ton épée; c'est là qu'il conviendra de battre du poignard lequel tu tiendras avec le bras étendu, et la *manopola* sera très-utile dans cette circonstance. » Cette arme était, comme on va le voir, souvent adoptée pour les duels. On lit dans Ségni : « Furent là étendues les armes du combat, dont le Bandini avait eu le choix, lesquelles furent quatre épées et quatre *manopole.* »

Il y eut des *manopole* ou gants de fer armés de pointes dont certaines formaient lames de dagues. Dans un combat judiciaire qui eut lieu en champ clos à Westminster, entre Jean de Vesconti et sir Thomas de la Marche, devant Édouard III, sir Thomas de la Marche eut l'avantage sur son adversaire en le frappant au visage du revers de son gantelet armé de pointes ou broches nomées *gadlings.*

Et riche bacinet li fist on apporter,
Gans à broches de fer qui sont au redouter.

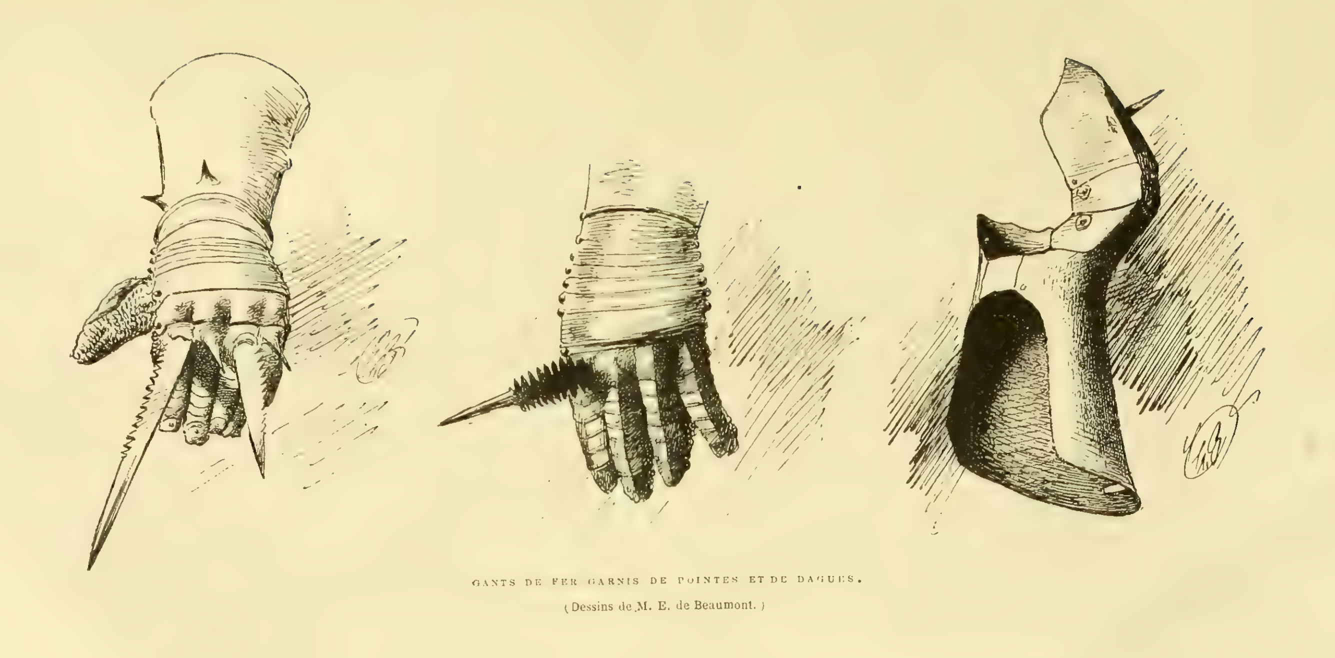
Ces deux vers sont pris dans le manuscrit de « Bertrandi Guesclini. »

On retrouve très-anciennement, comme on le voit, l'usage en duel du gant de fer. Quant au gant de maille, il est inscrit sous différentes dénominations, depuis le XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIe, dans les *choaisis, eslites, billets ou élections d'armes de défi.* Parmi celles qui furent assignées comme devant servir dans le combat projeté entre Don Rodrigue de Benavidez et Richard de Mérode, en 1557, figure : « Un grand *gauchier* ou gantelet de *maille*, pour empoigner toute espèce d'armes. »

Dans la liste des pièces de harnais désignées pour le duel de Jarnac et de la Châtaigneraie, est inscrit ce paragraphe :

« *Item*, vous pourvoierez de toute sorte de gants de fer, de maille, de lames d'acier, tant des doigts, comme du demeurant de la main, *de prise* et *sans prise.* »

« Encores qu'ils fussent armez de jacques, manique, *gante di presa* (gants de prise) *et segreta in testa* » énumère Brantôme en citant un fait d'escrime dans ses Discours sur les duels.



GANTS DE FER GARNIS DE POINTES ET DE DAGUES.

(Dessins de M. E. de Beaumont.)

Bandello (*Novella* XXVII), racontant un combat en champ clos que présidait l'empereur Othon, dit que celui-ci avant le duel ayant fait mettre en chemise les adversaires, leur fit donner à chacun comme arme, seulement un gant de maille pour la main gauche et une épée[1].

On appelait aussi parfois le gant de prise, une main gauchère : dans Brantôme, *Vie de Strozzi*, on voit que chez celui-ci, Brichet simulant la fureur, entra brusquement un matin armé d'une épée et d'une main gauchère[2].

On se servait parfois également en duel d'un gant de maille unique gardant la main de l'épée. Ce gant rappelle le gant de fer (*Stahland Schuhe*) avec lequel, dans la mythologie d'Odin, le dieu Thor, le Mars du Nord, empoigne le manche de son terrible marteau.

Pour le duel des quatre jeunes nobles de Florence qui eut lieu durant l'un des siéges de cette ville, — celui de 1528, — combat décrit par Varchi, dans sa *Storia fiorentina*[3] et par Paul Jove, livre XXVIII, de ses Histoires, les champions se battirent en chemise, c'est-à-dire en chausses et la manche droite coupée au coude, avec une épée et un gant de maille court à la main de l'épée « *nello mano della spada.* » Parmi les armes du duel de Jarnac est inscrit « un gantelet de maille pour la main droite ».

Les gants de maille, ceux qui étaient tout indépendants de l'armure et que l'on portait avec le costume d'étoffe, semblent, de même que le brassard seul, avoir été adoptés en Italie, plus que partout ailleurs, comme moyen de défense dans les aventures mystérieuses et galantes.

Le 6 janvier 1536, le soir où fut assassiné « à 6 heures de nuit » le duc Alexandre de Médicis, celui-ci, tout en se préparant pour aller à sa dernière galanterie, se vêtit, raconte l'historien Varchi, d'un *giubbone* (pourpoint) de satin à la napolitaine, fourré de zibeline ; puis, hésitant sur le choix des gants qu'il devait prendre « et comme il y en avait là

1. « *E perche avevano in quello rimesso la qualita e sorte dell'arme, come furono nello steccato gli fece dar un guanto di maglia sinistro per ciascuno ed una spada per uno e gli fece dispogliar in camiscia* ».

2. Ce terme de *main gauchère* ne peut être ici applicable qu'à un gantelet ou à une dague, mais bien plutôt à un gantelet, car la dénomination de main gauche employée de nos jours pour désigner une dague de *paire-d'armes*, — c'est-à-dire le poignard de même travail que l'épée — est très-probablement de fantaisie tout à fait moderne. Je n'ai pas encore trouvé de cette expression *main gauche* pour dire une dague un seul exemple ancien, et elle ne fut certainement jamais usitée en France.

3. Varchi, *Storia fiorentina: Duello tra quattro Nobili fiorentini e sua vera ragione.*

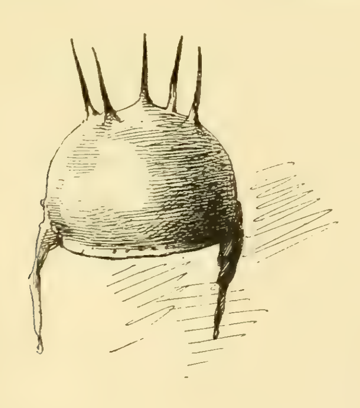
de ceux de maille et aussi de parfumés, il dit : Lesquels prendrai-je ? ceux de guerre ou ceux pour faire l'amour ? Ayant pris ces derniers, il sortit[1] ».

N'y a-t-il pas là, dans les rôles différents assignés jadis aux gants de prise, un attrayant intérêt pour l'imagination, et si, par leur aspect, certaines armes peuvent évoquer les rêveries de celui dont la pensée se reporte à l'époque de leur usage, c'est bien, sans contredit, après l'épée toutefois, la gorgière, le brassard florentin et le gant de maille ; celui-ci, le gant spadassin, ayant, comme on peut le supposer, figuré dans bien des aventures. On vient de voir que parfois il pouvait y remplacer, avec le vêtement de satin, les gants parfumés que l'on appelait alors gants d'amour.

Au signalement des trois sortes d'armes dont il vient d'être question, et après avoir nommé le poignard de Pistoie ajoutons la désignation de deux autres pièces bizarres qui furent également dédaignées durant les derniers siècles : les épées de champ clos dont le pommeau et les extrémités de la croix étaient armés de pointes très-aiguës et le casque garni de dagues au sommet ou en couronne, *la celata a cherica* dont parle Mutio Justinopolitano *(Il Duello, 1575)*, et que cite Brantôme dans ses discours sur les duels. « En la teste ils avoient un morion ; et, au bout du devant du morion, il y avoit enchassée et antée une courte dague bien tranchante et bien pointue. »

1. Varchi, *Storia fiorentina : Preparamento di Lorenzo de Medici per ammazzare il Duca Alessandro*

E. DE BEAUMONT.



GUSTAVE COURBET

(PREMIER ARTICLE)



u Panthéon de Rome, dans une chapelle où furent enterrés plusieurs vaillants artistes du XVI[e] siècle, figure une inscription funéraire que nous avons jadis copiée, bien certain qu'elle pourrait être étudiée avec profit par quelques-uns de leurs successeurs. Mariette a connu cette épitaphe, mais il ne l'a pas exactement reproduite. Nous demandons la permission de rétablir le texte qui est ainsi conçu : *D. O. M. — Flaminio Vaccæ — sculptori roman. — qui in operibus quæ fecit — nusquam sibi satisfecit.*

Ainsi le souvenir de tant d'années dépensées à tailler le marbre, à restaurer les statues antiques et à les décrire ne suffisait point pour assurer à Flaminio Vacca la sérénité de la conscience. Dans les quatre lignes qui devaient être placées au-dessous de son buste et qu'il avait sans doute composées lui-même, le sculpteur avouait en mourant qu'il n'avait jamais été content de lui.

Gustave Courbet, qui eut d'ailleurs des mérites bien réels et dont l'œuvre importe à l'histoire de l'école moderne, n'appartenait pas au même diocèse que Flaminio Vacca. L'estime qu'il faisait de son talent est devenue légendaire : les contes qu'on invente à ce sujet ne sont rien à côté des paroles authentiques que ses amis ont recueillies de sa propre bouche. Courbet s'est follement aimé. Les preuves de cette passion sont dans toutes les mémoires contemporaines. La notice, sympathique d'ailleurs, quoiqu'un accent d'ironie s'y laisse deviner, que Théophile Silvestre a consacrée au peintre franc-comtois, est enrichie à chaque page de propos intimes et de lambeaux de conversations qui disent bien avec quelle conviction naïve l'artiste s'admirait. Cet enthousiasme s'était levé de bon matin, et le maître fut bientôt obligé de faire des efforts d'esprit pour rajeunir les expressions de son contentement. « J'ai fini mes études, disait-il, en 1858, » et, chose grave, il le croyait.

Et quelles études avait-il faites ? Cette question des origines de Courbet n'est pas très-claire; car, dès les premiers jours, les commentateurs l'ont fort obscurcie. Une sorte de fatalité a voulu que, lors des débuts du peintre, on se soit un peu trompé sur l'originalité apparente de sa tentative et qu'on l'ait pris pour un novateur. Il n'était rien moins que cela. C'est avec une sincérité parfaite, avec un certain respect pour l'histoire que, dans un document qui a la valeur d'une profession de foi, Courbet se réclamait de la tradition, du moins comme point de départ, comme élément d'initiation première. Il savait fort bien qu'on est toujours fils de quelqu'un. Dans la curieuse petite préface qu'il a mise en tête du catalogue de l'exposition particulière qu'il organisa en 1855, il a écrit : « J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres... J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. »

Rien à dire contre cette doctrine, qui est une condamnation de l'ignorance. La forme laisse cependant paraître un peu d'illusion. Lorsque Courbet s'imaginait posséder « l'entière connaissance de la tradition », il s'exagérait l'étendue de ses notions sur l'histoire de l'art. Il n'a jamais connu que quelques maîtres et ce ne sont pas les plus grands. Quoiqu'il ait pris de bonne heure des allures de philosophe et de théoricien, Courbet n'eut jamais qu'une culture intellectuelle fort incomplète. Ses lettres — celles du moins qui n'ont pas été retouchées par des amis complaisants — ne donnent pas une très-haute idée de sa littérature. Beaucoup de choses restèrent chez lui à l'état d'instincts, et sa phraséologie aux termes flottants provoqua des disputes de mots qui aujourd'hui font sourire.

On sait que Courbet était né à Ornans le 10 juin 1819. Élevé au petit séminaire de Besançon, il mêla aux études latines et françaises, de libres promenades dans la campagne, courses heureuses qui valaient les leçons de bien des maîtres. La nature l'intéressait et aussi le dessin. Il fréquenta bientôt l'atelier d'un peintre, que nous connaissons trop peu pour en parler avec précision, Flajoulot ou Flageoulot.

Ainsi, dès le début, le nom de Courbet se trouvait mêlé à des noms qui sentent vaguement le vaudeville. Ce Flajoulot n'est cependant pas une création de la fantaisie : il a existé. En 1833, il était professeur de seconde classe à l'école de dessin de Besançon. En 1835, ayant peint deux tableaux religieux pour l'église Saint-François, il avait acquis quelque réputa-

tion dans son quartier. On assure — et c'est un point qu'il faudrait rechercher — que ce peintre modeste se rattachait par ses origines à l'école de David. Il avait peut-être du talent. Dans tous les cas, il n'était pas dépourvu d'un certain libéralisme d'esprit, car il s'aperçut tout de suite que Courbet avait quelques-unes des qualités du coloriste, et il le lui dit.

Il semble cependant qu'un pareil enseignement ne pouvait suffire. Malgré son zèle, Courbet restait singulièrement maladroit dans l'expression de sa pensée. Son crayon garda longtemps des timidités enfantines. M. Champfleury m'a montré jadis un exemplaire d'un petit volume imprimé à Besançon en 1839, les *Essais poétiques* de Max Buchon. On trouve dans ce recueil quatre lithographies de «M. Gust. C.» Curieux début pour un peintre qui devait avoir la main si ferme ! Ces quatre pauvres vignettes, c'est la médiocrité idéale, l'inexpérience absolue avec un air vieillot emprunté aux titres des romances primitives. En 1839, au moment où finit sa période bisontine, Courbet est un bon jeune homme qui est fort estimé par Flajoulot, mais qui ne sait rien.

Vers cette époque, comme il venait d'avoir vingt ans, le peintre d'Ornans arriva à Paris. Ce temps, dont nous avons connu les fièvres ardentes, était propice au travail et aux belles révoltes. Victor Hugo n'était pas encore de l'Académie, Eugène Delacroix vivait dans une atmosphère d'injures, Théodore Rousseau n'envoyait même plus au Salon, sachant bien que la porte de l'Exposition lui était systématiquement fermée. Nous étions jeunes et furieux. Courbet se prépara à la lutte. Il dessina d'après le modèle à l'atelier de Suisse; il vit le Louvre, et, d'abord un peu incertain de sa voie, il s'essaya en même temps dans le paysage et dans la figure. Sans parler des études, évidemment naïves, qu'il avait pu faire dans les vallées natales, ses premiers essais de paysage datent de 1841. C'étaient des vues de la forêt de Fontainebleau. En 1842, il peignit son portrait, celui qui, présenté six fois au Salon, fut refusé six fois. L'année suivante, il fit, comme il l'a dit lui-même, des pastiches d'après les maîtres. Dans l'exposition privée à laquelle il convia la foule en 1855, on a vu figurer en effet une *Tête de jeune fille* que Courbet annonçait comme un « pastiche florentin », et un « paysage imaginaire », pastiche des Flamands. Il voulait dire des Hollandais, mais, en ces temps candides, on ne distinguait pas. C'est à ces études, bientôt interrompues, que Courbet faisait allusion lorsque, dans un de ses manifestes, il parlait de son « entière connaissance de la tradition ».

A cette époque, Courbet obéissait à la même loi que tous les

hommes de sa génération. Il n'était nullement ennemi de la poésie. Les romantiques, qu'il a traités plus tard avec de superbes dédains, ne lui paraissaient pas indignes de quelque étude. Il fit à Gœthe l'honneur de le lire. Il se laissa même prendre à l'étrange séduction de *Faust*, et il essaya de peindre la *Nuit du Walpurgis*, tableau allégorique qui, comme il l'a écrit plus tard, résumait le grand poëme allemand. Nous n'avons pas vu cette peinture, et nul ne la verra jamais. Un moment vint où Courbet considéra comme une désertion cette échappée dans les mondes imaginaires ; la *Nuit du Walpurgis*, motif peu conforme aux saines doctrines, fut courageusement sacrifiée. Courbet l'effaça, ou plutôt il se servit de la toile pour peindre un autre tableau. Une scène, dont la poésie avait été proscrite avec le plus grand succès, les *Lutteurs*, recouvrit la vision fantastique inspirée par le génie de Gœthe.

Courbet exposa sans trop de fracas au Salon de 1844 et aux deux Salons suivants. Il avait débuté par une nouvelle édition de son portrait, car il aima toujours à prendre sa propre image pour sujet d'étude, et il ne croyait pas mal faire en suivant — sur ce point seulement — l'exemple que Rembrandt avait donné. Il montra aussi un *Guitarrero*, figure de jeune homme s'enlevant sur un fond de paysage. L'auteur de cet article appartient, en vertu des fatalités de la chronologie, à ces périodes anciennes; il avait alors toutes les curiosités, et cependant il n'a conservé qu'un vague souvenir de ces premières peintures. En réalité les débuts de Courbet, bien que contrariés par la férocité du jury, furent assez silencieux. Depuis lors, on a revu, çà et là, ces œuvres de jeunesse : elles sont véritablement lourdes et empêchées. Nous nous rappelons fort bien un tableau que Courbet peignit en 1847 et qui, ayant un peu traîné chez les marchands, reparut dix ans après à l'hôtel Drouot. Il fut vendu 41 francs. C'était une jeune fille nue couchée dans l'herbe verte, peinture d'une exécution brutale et rudimentaire. Peut-être y avait-il dans les chairs rosées de la petite dormeuse et dans les tons printaniers de la prairie, un certain sentiment de la couleur; mais le dessin était absolument naïf. A ce moment de sa vie, Courbet n'avait pas fini ses études.

Les paysages qu'il exposa en 1848 montrèrent que l'artiste commençait à s'affranchir et qu'il allait devenir peintre. Les preuves de talent étaient prochaines. L'année suivante, lors de l'Exposition qui eut lieu aux Tuileries, Courbet obtint un véritable succès avec l'*Après-dînée à Ornans*.

Ce n'est pas sans un effort de mémoire que les contemporains peuvent se rappeler ce que ce tableau était en 1849. Il existe encore, il est au musée de Lille, mais la peinture, rongée par une légion de maladies, s'efface et disparaît chaque jour. L'*Après-dînée à Ornans*, qui n'a jamais

été un tableau clair, s'est singulièrement assombrie; les figures sont rentrées dans les fonds, et, par un accident dû sans doute à la sophistication des couleurs employées, la toile, rembrunie par endroits, s'est couverte ailleurs d'une multitude de petits points, comme si, toute fraîche encore, elle avait été exposée à une pluie de grains de sable. Ces altérations rendent assez difficile la lecture du tableau. On se rappelle comment il est construit. Le repas achevé, trois hommes de tournure rustique sont restés assis autour de la table. L'un d'eux est comme plongé dans un demi-sommeil, un autre allume sa pipe; un troisième, la tête appuyée sur la main, écoute d'une oreille distraite un musicien jouant du violon. Sur le devant, un chien endormi. C'est, on le voit, un sujet à la Lenain ou à la Valentin, les figures étant d'ailleurs de grandeur naturelle. Les attitudes des personnages sont reproduites dans un sentiment simple et vrai; les types sont intéressants en raison même de leur familiarité. L'œuvre paraissait révéler un effort original; elle fut chaleureusement accueillie.

Elle avait des défauts cependant : l'air manquait dans cet intérieur, Courbet n'ayant jamais été un clair-obscuriste bien subtil. Sous ce rapport, son tableau n'était nullement hollandais : il se rattachait plutôt à la tradition des vieilles écoles bolonaise et génoise, qui ont tant aimé les fonds noirs. L'*Après-dînée* à Ornans, qui a malheureusement beaucoup perdu et qui deviendra invisible, ressemblait un peu à une ancienne peinture. L'audace de l'artiste était alors faite de sagesse. Nulle excentricité, nulle violence dans cette excellente entrée en matière.

Les exagérations allaient venir. Le Salon de 1851 marqua chez Courbet un progrès réel dans le maniement du pinceau, une exécution plus généreuse, et surtout de grandes hardiesses dans les voies de l'aventure. L'artiste frappait un coup violent qui devait le perdre ou le sauver. Comme coloriste, Courbet avait voulu éclaircir et varier sa palette : le tableau des *Casseurs de pierres* exprimait bien cette curiosité nouvelle. On vit apparaître, dans cette peinture, des gris fins, des verdures rouillées, des bruns dorés et clairs qui constituaient une harmonie très-savoureuse. Le paysage valait mieux que les figures. Les deux rustiques ouvriers, occupés l'un à briser les cailloux au bord du chemin poussiéreux, l'autre à transporter dans une corbeille les pierres émiettées, ont sans doute un accent rural assez prononcé; mais leur silhouette est comme collée sur les fonds de la verdure et de la roche grise, et ces bons travailleurs de la voirie sont dépourvus de mouvement. Ils posent dans l'immobilité d'une attitude qui ne remue pas. Chose étrange! Courbet, ici encore, ressemblait à Lenain qui, lui aussi, a souvent fait poser ses modèles, en leur disant le mot



LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE, PAR COURBET.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

cher aux photographes : « Ne bougeons plus! » Malheureusement on ne peut briser les pierres à coups de marteau sans agiter le bras. Courbet, qui fit profession de chercher la vérité, s'est bien souvent contenté des apparences; il n'a jamais eu le geste agité et vivant. Sa pantomime, un peu morte, est celle des figures de cire.

A côté des *Casseurs de pierres*, œuvre intéressante malgré ses faiblesses, l'artiste exposait les *Paysans de Flagey revenant de la foire*, où les critiques élégants s'étonnèrent de voir trottiner un petit cochon à la queue frétillante. On oublia trop ce jour-là que Paul Potter et d'autres grands maîtres s'étaient intéressés à la représentation de cette bête bizarre. Le tableau n'était pas d'ailleurs de premier ordre. L'envoi de Courbet comprenait encore des paysages aux colorations vigoureuses et des portraits d'un mérite fort inégal. Celui de Jean Journet ne parut pas bon. Le personnage, dont on se rappelle les divagations et les délires, n'était certes pas taillé sur le patron des héros antiques, mais il y avait du feu dans son regard toujours tourné du côté des chimères. Le caprice hantait les broussailles de sa barbe aventureuse. Courbet n'a vu chez l'enthousiaste Jean Journet que les côtés petits et vulgaires. L'aspect fantastique des êtres échappait déjà au peintre repentant de la *Nuit du Walpurgis*.

Il montra plus de talent dans le portrait d'Hector Berlioz. Mais, là aussi, il en prit fort à son aise avec la vérité. Courbet, toujours très-préoccupé du vieux tableau, du tableau dont le temps a décoloré les notes vives, cherchait l'harmonie et l'effet calme des tons réconciliés. Il a dessiné avec soin les traits principaux du grand musicien, les lignes particulières du nez et du front; mais, pour les colorations du visage, il a triché, ce prince de la sincérité éternelle. Pour obtenir une harmonie tranquille, Courbet a modifié le ton local. Berlioz, dont les chairs n'étaient pas à ce point mortes et faisandées, ne se trouva pas ressemblant. Nous avons récemment revu cette peinture : elle est d'une belle pâte émaillée et d'un modelé assoupli. Beaucoup de talent mélangé d'un peu d'arbitraire.

Si Courbet n'avait envoyé au Salon de 1851 que les *Casseurs de pierres*, les *Paysans de Flagey*, ses portraits et ses paysages, les choses se seraient passées assez doucement. La discussion eût été inévitable sans doute, mais elle aurait été courtoise. Elle prit tout d'un coup, en présence d'un autre tableau, un caractère moins bénin. Courbet avait exposé l'*Enterrement à Ornans*, et dès le lendemain une formidable bataille s'engagea.

On ne relit pas sans surprise les choses violentes qui, à cette époque, furent écrites à propos de l'*Enterrement à Ornans*. Il se peut

qu'en ces temps lointains, la critique ne fût pas encore en possession de cette ouverture d'esprit, de cette tolérance intelligente qu'engendre une longue étude de l'histoire ; il se peut aussi — et c'est même là une observation dont quelques burgraves reconnaîtront la justesse — que l'année 1851 ait été moralement une année difficile et irritante, féconde en inquiétudes et en défiances. Le soupçon était dans les âmes. Il se préparait en secret des événements sinistres, et on entrevoyait vaguement les catastrophes prochaines. Et puis, tant de gens qui n'aimaient pas la peinture s'imaginaient alors que l'incompétence est une force, que l'ignorance est une garantie. Ne pas savoir, c'était être investi du droit de juger. Le principe de la liberté dans l'art étant d'ailleurs contesté, toutes sortes de pédagogues à courtes vues, prêchaient le culte du convenable et du « comme il faut ». Quelque chose de pareil à ce qui s'était passé au XVIIe siècle pour les paysanneries de Lenain allait se reproduire pour la tentative de Courbet. Les gens du bel-air ont toujours un idéal un peu étroit. Ils ressemblent au Pymandre, que Félibien a mis en scène : ils ne peuvent « s'arrêter à considérer des sujets d'actions basses et souvent ridicules ».

Ils ont tort, car la vie est partout et il se passe dans les auberges de Jan Steen et de Van Ostade des choses qui, pour n'être pas académiques, sont profondément humaines. Nous ne sommes pas tous des demi-dieux. La prose existe ; elle a le droit d'être racontée, sinon chantée. Mais Courbet, il faut le reconnaître, avait manqué de prudence et d'opportunisme. Son *Enterrement à Ornans* montrait, avec une vigueur réelle et d'énormes défauts, quelque chose qui devait déplaire, je veux dire un air de bravade, une sorte de défi. L'idée qui avait inspiré son tableau était parfaitement légitime. Un enterrement à la campagne ne va pas sans un élément de vulgarité. Courbet l'avait du moins compris ainsi ; mais l'abus s'était greffé sur le droit, et dans le groupe des bedeaux aux faces enluminées par les longues « beuveries », il avait forcé la note et donné dans le caricatural. Courbet, qui n'a jamais été armé à la légère, avait ri pesamment ; on s'expose à n'être pas compris des délicats lorsqu'on est comique avec lourdeur.

L'*Enterrement* n'était pas d'ailleurs d'un coloris bien équilibré. Il y avait de la brutalité dans certains noirs et dans certains rouges. L'échantillonnage de ces violences donnait l'idée d'un artiste peu raffiné, d'un Caravage exalté et sans culture. Le plein air met plus de douceur autour des choses. La composition était désordonnée ; l'ignorance se cachait trop peu ; des accessoires sans intérêt prenaient une importance capitale ; nulle notion des plans successifs et de la perspective aérienne ;

mais, à côté de ces fautes, il y avait dans cette étrange peinture une force évidente, un tempérament robuste et — rencontre imprévue qui, malheureusement, ne se renouvela pas — un sentiment dramatique dans le groupe des femmes en deuil qu'on voyait, au bord de la fosse, pleurer ce mort inconnu.

Pour nous qui, dès cette saison lointaine, osions déjà juger nos contemporains, nous fûmes vivement intéressés par ce tableau brutal, incorrect et plein de séve. L'*Enterrement à Ornans* nous paraissait célébrer avec un certain entrain les funérailles de l'école académique. Nous ne manquâmes pas de formuler les réserves voulues. Pourquoi tant de fautes contre l'art? Pourquoi ce débordement de laideurs inutiles?... On voit d'ici la tirade réglementaire ; mais, au fond de l'âme, nous sentions notre curiosité éveillée et un commencement de sympathie, et, dès ce jour, Courbet devint une de nos espérances.

L'*Enterrement*, que nous n'avons pas revu depuis l'exposition particulière de 1855, nous frappait pour deux raisons. Courbet annonçait une main ferme; il se déclarait épris de la peinture solide et généreuse. Il arrivait au moment favorable; car, en 1851, on se le rappelle, nous étions envahis par des fadeurs écœurantes. Il y avait alors une petite école de soi-disant néo-grecs, qui dessinaient mal et qui peignaient avec des vapeurs, avec des fumées. Là était le danger. Fût-il même un peu grossier, Courbet paraissait capable de tenir en respect ces faiseurs de sucreries fondantes.

C'était déjà une première raison d'espérer. Il y en avait une autre. En escomptant sans trop de complaisance les possibilités de l'avenir, on pouvait, en raison du sujet choisi, et surtout de la note émue qui se dégageait du groupe des femmes en noir, rêver un Courbet sentimental, ou, du moins, touché du caractère douloureux de la vie que mènent les déshérités et les pauvres. Il y avait là, pour l'art immense et fraternel, quelque chose d'inédit, une éloquence mystérieuse que l'école du temps n'exprimait pas. Octave Tassaert savait le secret des mansardes désespérées où le suicide allume son réchaud; mais, malgré ses mérites anecdotiques, Tassaert était insuffisant. Une place était à prendre. Pourquoi Courbet ne l'aurait-il pas prise? Nous cherchions un peintre pour les tragédies populaires, pour les angoisses d'en bas, et, dans nos ambitions secrètes, nous rêvions un Shakespeare de la rue Mouffetard.

Disons-le bien vite : Courbet ne fut pas le poëte attendu. L'avenir donna tort à nos espérances. C'est par un accident, par un simple hasard que, dans un des groupes de l'*Enterrement à Ornans*, Courbet a laissé paraître une émotion. Il n'y revint plus. L'*Aumône d'un mendiant*, du

Salon de 1868, est dépourvue de toute signification. Jamais, depuis 1851, l'œuvre de Courbet n'a révélé la moindre sentimentalité, la plus faible étincelle d'une tendresse ou même d'une pensée. Il n'a pas voulu être autre chose qu'un « pittoresque », et désormais sa fantaisie ne nous mettra plus en présence que de toiles peintes. Ce réaliste incomplet semble avoir ignoré les larmes.

C'est là un fait singulier, un fait en contradiction avec le caractère



LA FILEUSE, PAR COURBET. (Musée de Montpellier)

que Courbet affichait alors dans ses conversations et dans ses lettres. Il avait des idées : il le disait du moins. Il aimait à agiter son drapeau, il faisait volontiers des professions de foi. En novembre 1851 — la délation commençant à être à l'ordre du jour — un journal vertueux l'avait aimablement signalé à l'attention des gens de police comme ayant assisté à une réunion des *Amis de la Constitution*. Le fait était inexact. Le 1er septembre, Courbet avait quitté Paris pour aller montrer ses tableaux à Bruxelles et à Munich : il était ensuite rentré dans son pays en traversant la Suisse. Le 19 novembre, il écrit une lettre qui fut reproduite par divers journaux, et dont nous détachons les dernières lignes : « Je suis non-seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain, en

un mot, partisan de toute la Révolution, et par-dessus tout réaliste, c'est-à-dire ami sincère de la vraie vérité. »

De tous les adjectifs dont Courbet s'enguirlande, un seul doit nous occuper ici. Le peintre d'Ornans se proclame réaliste! Voilà le grand mot lâché. Courbet essaiera plus tard de le rattraper, il dira qu'il ne sait pas bien ce que cette appellation signifie. Mais l'imprudence était commise et elle pèsera longtemps sur les destinées de l'artiste. Des qualifications inoffensives faisaient alors frémir les bourgeois effarés. M. Champfleury, dont les écrits ont sur ce point une véritable valeur historique, explique fort bien qu'en 1851 un réaliste était un perturbateur du repos social[1]. Dès lors, — les événements politiques ayant fait le silence dans les âmes, et les journaux n'ayant plus rien à dire — des discussions d'un byzantisme puéril s'engagèrent et l'on fit des brochures pour ou contre le réalisme. Nous n'avons pas à discuter ces enfantillages, dans lesquels la question d'art fut le plus souvent perdue de vue. La suite de cette étude montrera d'ailleurs que Courbet était un naturaliste très-mitigé et qu'il a fait à ses principes des infidélités singulières.

Les œuvres de Courbet ont toujours mieux valu que ses écritures. Pendant que les théoriciens affolés discutaient autour de lui, il peignait son tableau des *Demoiselles de village*, qui fut exposé au Salon de 1852, et bientôt après les *Lutteurs*, les *Baigneuses*, la *Fileuse*, qui, à l'Exposition de 1853, excitèrent une curiosité si vive. C'est là une des bonnes saisons de son talent : il faut s'arrêter un peu sur ces peintures caractéristiques.

Le tableau des *Demoiselles de village*, qu'on a revu plus tard chez M. de Morny, a un peu changé d'aspect. Il a perdu son accent et sa fraîcheur. Mais il nous souvient qu'à l'origine, le paysage, avec ses grands rochers gris tapissés de mousses, ses herbes humides et drues, séduisit le regard par l'accent d'une sincérité robuste. L'impression cependant était troublée par un détail dont les caricaturistes s'amusèrent. Il n'y avait pas seulement dans la prairie deux demoiselles et une petite bergère : on y voyait aussi des vaches, faites de *chic* et qui n'étaient pas à leur plan. La conformation de l'œil chez le réaliste Courbet paraît avoir été bizarre et incomplète. L'artiste a eu rarement la notion des proportions exactes, il ne se rendait pas bien compte de la mesure des êtres et des choses que l'éloignement diminue : il aurait été un assez médiocre professeur de perspective.

Et comme tout se tient dans la peinture, il n'a pas mieux connu, du moins dans les œuvres qui établirent sa réputation, la belle lumière du plein

1. *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui* (1861).

air. C'est encore là une des étrangetés de son talent. Dans sa jeunesse campagnarde, il a couru du matin au soir les vallées du Doubs et de la Loue; il a pu voir comment, aux heures changeantes, l'air subtil baigne de ses limpidités les plans et les horizons; il a pu sentir l'atmosphère fluide tourner autour des figures vivantes et les envelopper de ses insaisissables douceurs; et cependant, beaucoup de ses paysages où résonne si puissamment la note verte, où l'on devine les séves latentes des terrains profonds sont comme fermés, mornes, peu habitables pour les poitrines exigeantes qui ont l'habitude de respirer. Dans plusieurs de ses tableaux, les effluves qui vont du ciel à la vallée et courent librement dans l'espace sont remplacées par l'air épais de l'atelier de la rue Hautefeuille. On comprendra ma pensée quand j'aurai dit qu'un ancien paysage de Courbet est absolument le contraire d'un paysage de Corot.

Même défaut dans les *Lutteurs*, dans les *Baigneuses* du Salon de 1853. Ici et là, suppression complète de l'atmosphère ambiante. Le groupe des *Lutteurs* mettait aux prises deux hercules de la foire. A propos de ce tableau, je retrouve dans la *Revue de Paris* le sentiment d'un critique exalté qui reprochait déjà à Courbet de n'être qu'un demi-réaliste : « M. Courbet, écrivait-il, n'est pas tellement esclave de la vérité qu'il ne sacrifie quelquefois à la fantaisie. On ne saurait expliquer autrement le ton ridiculement bistré qu'il a donné aux chairs de ses deux lutteurs. Quoi! M. Courbet n'a pas eu l'idée de lier connaissance avec les premiers saltimbanques venus, de les déshabiller au soleil et d'étudier sur leur peau luisante et éclairée le jeu frappant du rayon et de l'ombre! Attentif aux formes en mouvement, aux saillies des musculatures tendues, il a complétement méconnu la vérité de la couleur et celle de l'effet. Ces tons bruns et sales sont un déplorable souvenir de la manière du Guerchin. C'est un malheur. Pour réaliser pleinement son rêve, M. Courbet aurait dû s'écarter du Louvre comme d'un lieu maudit[1]. »

Les *Baigneuses*, types imprévus dans le pays de Jean Goujon et de Watteau, étaient, au point de vue des colorations et de la lumière, les dignes sœurs de ces hercules au jus de réglisse. Courbet croyait alors à la nudité brune, et il montrait bien qu'il avait étudié la tradition chez les Bolonais de la décadence. Il avouait en même temps combien Corrége le touchait peu. Le parti pris étant accepté, ou du moins subi, il restait de grandes qualités de modelé dans la figure principale, dans la baigneuse dont les reins laissaient voir des chairs si pesantes; au milieu des exubérances de cet embonpoint de mauvais goût, on devinait les tressaillements de la vie. Mais si Courbet considérait Corrége comme

1. *Revue de Paris*, 1er juillet 1853, p. 89.

un peintre blafard et fade, il n'aimait pas beaucoup plus Jordaens, et il ignorait que le seul moyen de rendre tolérables des formes laides, c'est de les noyer dans la magie du rayon. De même que pour ses *Lutteurs*, il n'avait vu, en peignant ses robustes *Baigneuses*, qu'un aspect de la vérité. Ces femmes couleur de boue, et à qui les ablutions semblaient recommandées, étaient censées se baigner dans une mare à l'abri d'un bocage dont aucun Actéon n'eût osé écarter les rameaux. Il y avait des arbres dans cette campagne, mais des arbres plaqués sur la toile, sans vitalité et sans lumière. Telle était du moins l'opinion d'un critique dont on ne se souvient pas tous les jours, le pauvre Théodore Pelloquet. Il s'irritait, avec bien d'autres, de ne pas voir l'air « circuler sous les feuilles du gros arbre noir que le maître d'Ornans semblait avoir copié d'après un arbre en tôle, comme les palmiers-cheminées des bains de la Samaritaine [1]. »

La meilleure peinture de Courbet, au Salon de 1853, était la *Fileuse*, le tableau qui fut acheté par Alfred Bruyas, et qui est aujourd'hui au musée de Montpellier avec quelques-unes des œuvres dont il vient d'être question. M. Jules Laurens a fait une bonne lithographie d'après cette *Fileuse*, qu'il faudrait revoir, mais qui nous a laissé un excellent souvenir. Ce n'était qu'une étude, le portrait d'une jeune servante d'auberge qui s'est endormie auprès de son rouet. Elle dort de tout son cœur dans l'attitude la plus naturelle du monde, et le sommeil fait perler sur ses joues les moiteurs de la transpiration. On se rappelle le tableau. Absence complète de distinction, élimination absolue de l'idéal : rien que de la nature et de la peinture, avec une belle exécution, large et facile, des gris bruns harmonieux et un sentiment de la vie que le maître n'eût pas toujours, malgré ses déclarations réitérées et ses systèmes.

Si l'on tient compte, comme on le doit faire, des fadeurs qui attristaient alors l'école française, Courbet était un peintre singulièrement intéressant; son art avait les fortes saveurs du bon pain de la campagne, et, pour nous, nous ne demandions qu'une chose, c'est que l'artiste eût encore plus le courage de son opinion et que, grandissant tous les jours en sincérité, il se débarrassât peu à peu de ce qui était chez lui un restant de manière. Des critiques aux intentions pures lui parlaient de Raphaël et de l'idéal. Jamais conseils ne furent donnés moins à propos. Et puis, on lui faisait une si mauvaise guerre! Les choses les plus inoffensives lui étaient amèrement reprochées. Le Catalogue du Salon ayant fait suivre son nom d'une désignation inexacte, Courbet proteste; il ose déclarer, dans

1. *Dictionnaire de poche des artistes contemporains* (1858).

G. Courbet pinx — Waltner sc.

FEMME COUCHÉE

Gazette des Beaux Arts — Imp Vve A. Cadart, Paris.

une lettre du 18 mai 1853, qu'il n'est pas l'élève de M. Auguste Hesse. Le lecteur voudra-t-il le croire? Cet aveu parut choquant. Courbet ajoute qu'il n'a eu d'autres maîtres que lui-même et que « le travail le plus constant de sa vie a été consacré à la conservation de son indépendance. » On trouva la déclaration outrecuidante... Ce serait presque à faire supposer qu'en 1853, les temps de la liberté n'étaient pas venus.

Les petits journaux s'en mêlèrent, et la chanson, et le vaudeville. Toutes ces gaietés ont bien vieilli. L'historien qui en interroge aujourd'hui les échos se persuade aisément que de pareilles clameurs démontrent, une fois de plus, l'inutilité du quolibet. De cette campagne menée contre le peintre de la *Fileuse*, il n'est resté que quelques vers charmants de Théodore de Banville. Ce fut le seul résultat de la bataille et le meilleur.

On sait à quelle occasion furent écrits ces vers que l'auteur a recueillis plus tard dans les *Odes funambulesques*. En 1854, il était arrivé à Courbet un accident grave : il avait peint un tableau insignifiant, ridicule peut-être. Curieux de conserver le souvenir de sa première entrevue avec Alfred Bruyas, le sympathique amateur qui le soutint dans la lutte, il avait composé la *Rencontre*, peinture relativement claire où figurent Bruyas, le peintre lui-même, un domestique et une diligence. La scène se passe sur une grande route près de Montpellier, au milieu des poussières méridionales. Ce tableau, d'un intérêt fort médiocre, devint immédiatement célèbre sous le titre : *Bonjour, monsieur Courbet*. De là les stances ironiques et spirituellement désolées de Théodore de Banville. Le poëte, errant un jour dans la campagne, lui trouve tout à coup des maussaderies inaccoutumées, des vulgarités imprévues. Les arbres sont de travers, les fleurs arborent des tons criards; la robe de Cybèle est outrageusement frippée. Invitée à expliquer ces absurdités et ces discordances, la grande Nature répond d'une voix mélancolique :

Ami, si tu me vois à ce point triste et laide,
C'est que monsieur Courbet vient de passer par là !

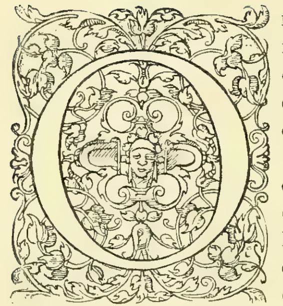
De pareilles admonestations auraient dû plonger Courbet dans un abîme de remords. Il se contenta de sourire, étant intraitable ou faisant semblant de l'être. Mais, au fond de l'âme, il avait des incertitudes. Il reprit ses études de paysage, et, lorsqu'il aborda de nouveau la représentation de la figure, l'auteur des *Demoiselles des bords de la Seine* et de *la Femme au perroquet* parut comprendre que la laideur n'est pas le résultat suprême. La suite de ce travail dira dans quelle mesure Courbet s'est réconcilié avec la poésie.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

DAUMIER

(SUITE ET FIN).



On ne peut réduire Daumier à tel ou tel coin; il y a cependant des ensembles, des aspects qui semblent lui plaire plus que d'autres, et dont il exprime avec une énergie particulière tout le suc pittoresque.

Un grand sentiment de couleur le conduit, et il balance largement les noirs et les clairs, je l'ai déjà dit, ajoutant à l'intérêt du trait celui du décor, celui de la coloration locale, de l'atmosphère, du lieu et de l'heure où s'agitent les personnages.

Le groupement et les silhouettes des gens sur une impériale d'omnibus ou de chemin de fer, leurs rencoignements dans l'intérieur de ces voitures; les noires embrasures des portes béantes; l'éclat d'une scène de théâtre par devant laquelle se meuvent les ombres des spectateurs; les rayons lumineux ricochant sur un fouillis de gens tassés sous une obscure galerie; les visages pris à rebours par la lueur de la rampe; les lits blancs, qu'une chandelle éclaire la nuit, enveloppant les ténèbres dans leurs plis, et les gens en chemise, tout blancs aussi, qui se dressent sur leur séant ou courent dans leur chambre pour aller regarder des comètes; les fenêtres ouvertes ou fermées qui laissent voir, au dehors, des maisons, des arbres, des averses torrentielles, avec des gens assis qui, navrés, regardent tomber la pluie; des clairs de lune qui enfantent des fantômes autour des bourgeois attardés le soir; la neige qui courbe les gens grelottants; l'ombre transparente et douce des arbres en été, dans laquelle s'étendent et se plongent les couples fatigués, paresseux ou amoureux; les foules ou les groupes pressés, avides de voir, au tribunal, au théâtre, aux expositions : tels sont les spectacles qu'il aime et qu'il excelle à reproduire.

Les sous-sols, les escaliers, les toits, lui apportent des coupes de décor inattendues, des tournants ombreux, des arcades, des barres d'où jaillit une tête. Il a souvent une puissante conception de personnages s'élevant grands, formidables au premier plan et dominant des fonds lointains où passent de petites figures : par exemple, le roi de Naples à son balcon, l'empereur Nicolas, Dreyse radieux de voir les morts nombreux qu'a faits son fusil, le roi Louis-Philippe pleurant à l'enterrement de Lafayette.

Ses paysages, car cette dernière planche les évoque aussitôt, révèlent combien est profonde sur l'artiste l'impression longuement ressentie des endroits qu'on habite. Le paysage de Daumier est essentiellement *parisien*, mais quelle façon a le dessinateur d'en résumer la *dominante !* Quelques traits noirs s'étalant, une teinte d'un seul jet, quelques réserves de blanc, un tortillon de feuillage, un carré ou un angle, et voilà une plaine à perte de vue, avec ses arbres parsemés, coupée d'une route interminable, et où file un train de chemin de fer ; l'espace, la nudité plate, le vert et le gris du sol s'étendent sous vos yeux. Une pente ombrée, deux saules tordus, trois lignes dans le reste de la page blanche, et voilà un coin de terrain animé, frais, plein de soleil, au bord de l'eau. M. Champfleury, dans son *Histoire de la caricature moderne*, a parfaitement décrit le paysage de Daumier, celui où l'on voit les pêcheurs, les chasseurs, les promeneurs ou les amants qui s'éloignent pendant que dort le mari heureux de prendre l'air :

« Un arbre chétif sur le pli d'une colline, de pâles maisons entassées, un ruban contourné de cette Seine que Mme Deshoulières a chantée dans un joli vers ; sur un coteau éloigné, une petite masure que le caricaturiste a peut-être rêvé d'habiter loin des misères de la ville. »

Le cimetière du Père-Lachaise, dans la planche de l'*Enterrement de Lafayette*, est une merveille, avec ses cyprès, ses sombres gazons, ses petites tombes fourmillantes, ses longues pentes qui s'entre-croisent et ses premiers plans crayeux qui renvoient fortement la lumière.

Daumier a rendu admirablement aussi les jardins bourgeois à la campagne, les pauvres jardins étriqués qui s'étouffent entre quatre murs, avec de secs espaliers, des branchages maigres, où les fleurs étiolées se meurent dans des pots de terre, en s'appuyant péniblement à des lattes. Le soleil passe là dedans et on éprouve le souvenir d'une indolence traversée d'un ennui aigu qui vous a tenu durant de malheureuses journées perdues au piége de semblables petits jardins.

Notre planche, qui montre un pêcheur à la ligne précipité dans l'eau

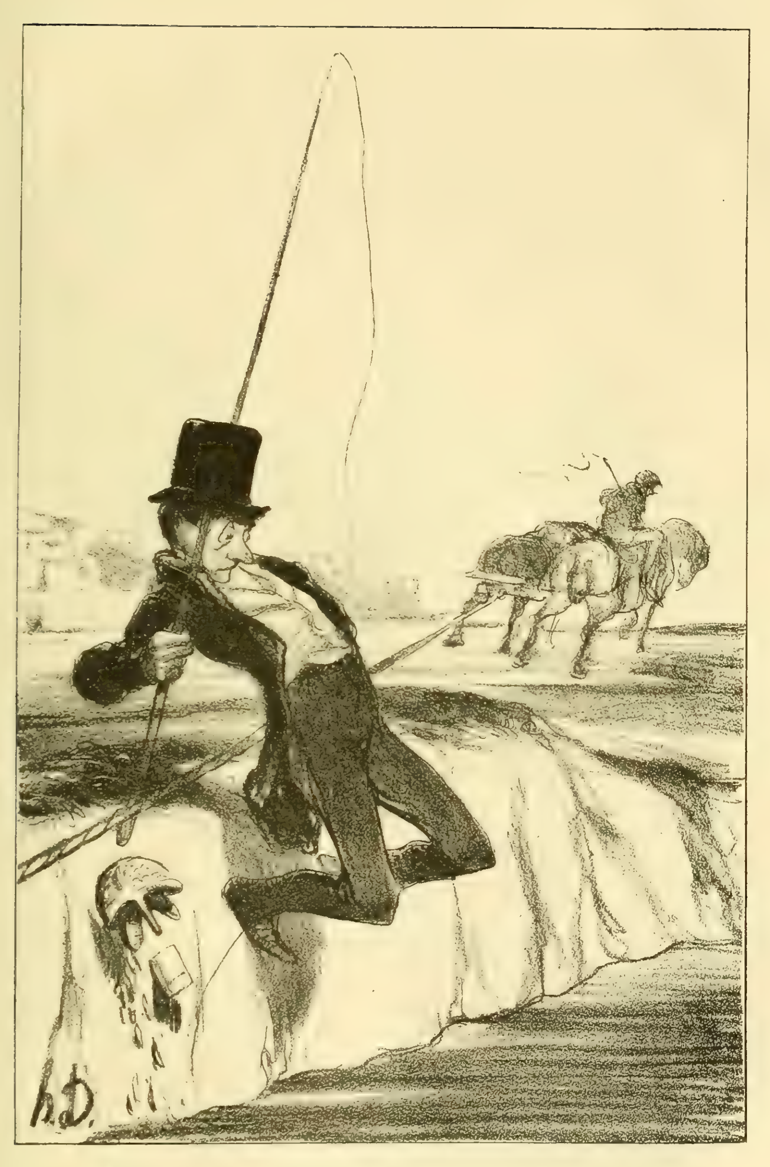
par la corde du halage, contient un de ces paysages dont je viens de parler. On y remarquera aussi comme la silhouette lointaine du charretier et des chevaux est bien dans l'air et dans la distance.

Daumier a dû succomber au système lourd et absurde des grosses têtes, mais on oublie celles-ci à cause de la personnalité des petits corps qu'il y associe. Dans la série du *Voyage en Chine*, qui représente pour ainsi dire ses *Lettres persanes*, puisqu'il y fait la satire de nos mœurs sous le costume chinois, il a cherché à conserver plus d'importance aux corps. Quelques-unes de ses têtes les plus comiques et de ses plus jeunes et plus jolies figures de femmes appartiennent à cette série.

Les avocats ont été une mine précieuse pour le caricaturiste, et certes, ces robes, ces toques, si singulièrement alliées à des pantalons et des favoris, les jeux naturels, inévitables de mise en scène et de comédie qui s'attachent à la profession, livraient toutes faites à la verve satirique, des scènes souvent très-bouffonnes. Les grands appels de bras, les mines pathétiques ou terrifiantes, les plis voltigeants des draperies, leur couleur, leur forme bizarre, la note claire du rabat, l'aspect de la coiffure, le *pour* et le *contre*, la liberté de déchirer à belles dents l'adversaire, tout cela est un ensemble bien séduisant et bien amusant pour le coloriste, l'observateur et le railleur.

La planche intitulée *Péroraison à la Démosthène*, qui montre un groupe d'avocats émerveillés des emportements oratoires d'un de leurs confrères ; celle de la *Demande en séparation* où, tandis qu'un avocat raconte les malheurs conjugaux de son client et l'accable de ridicule, celui-ci garde un air finaud, satisfait, presque triomphant, qui est irrésistiblement comique ; celle de la partie de dominos, *Quand le crime ne donne pas ;* celle où l'avocat console un malfaiteur en lui disant : « Mon cher, que voulez-vous... nous avons eu du malheur... je n'ai pas pu prouver votre innocence, cette fois..., mais à votre prochain vol, j'espère être plus heureux » ; tant d'autres encore témoignent de la joie qu'éprouvait le dessinateur à couper en quatre les *Gens de justice*.

La caricature politique, et je ne parle point politique ici, a toujours demandé ou recherché moins de réalité que les autres ; elle vit d'*analogies* inattendues et baroques, elle a besoin de décors, d'*idées* mises en action, d'invention et d'imagination par conséquent. L'*Imagination* est justement le titre d'une des séries de Daumier, qu'il composa en aquarelles, mais qui ne fut pas lithographiée par lui, nous dit M. Champfleury. Autour du garde national en faction, de l'employé au bureau, et autres personnages soumis à quelque contrainte, se jouent des figurines



« SOUVENT L'ON SE TROUVE ENTRAINÉ PLUS LOIN QU'ON NE VOUDRAIT. »

Fac-similé d'une lithographie de Daumier; série de « la Pêche ».

qui dînent, qui pêchent, qui s'amusent de toutes les manières, réalisant les rêveries, les désirs de ces esclaves du devoir.

Dans ses planches politiques, Daumier a repris parfois les accessoires traditionnels légués par la caricature des générations précédentes ; la fameuse girouette, le fameux éteignoir clérical, les marionnettes, les paillasses, la statue de neige, la *pente glissante*, etc. A son tour il a trouvé et créé : Léon Faucher en télégraphe, les bas-reliefs, les momies, les grands-ducs russes en hibous, le travestissement du *Serment des Horaces* de David et de la *Clytemnestre* de Guérin, le *Festin de Balthazar*, l'*Urne* de 1848, les Maçons, le type de *Ratapoil*, sont là pour l'attester. Le Jules Favre en forme de cabriolet serait, en revanche, un emprunt fait à Henri Monnier qui, d'après le *Salon de 1827* de Jal, s'était déjà représenté lui-même de cette façon drôlatique.

C'est sur le personnage de Véron que Daumier entassa le plus d'inventions. Nu, habillé, la cravate jusqu'aux lèvres, le bonnet de coton jusqu'aux narines et l'abat-jour par-dessus, en Achille, en saint Sébastien, sous tous les aspects il l'a reproduit, retourné, lui conservant la physionomie du *Constitutionnel*. Daumier avait créé celle-ci d'après « les descriptions qu'on lui avait faites » de M. Étienne. Le type de la *Poire*, que tous les caricaturistes firent sauter sur leurs raquettes, sortit du cerveau de Philippon, mais Daumier lui donna l'ampleur, l'être.

A ce propos, l'on remarquera que lorsque Daumier a voulu réaliser quelques-uns de ses types les plus accentués, les plus vigoureux, comme ceux des *Députés en 1835*, comme la *Poire*, comme le *Ratapoil*, il commença par les modeler en terre. Mme Philippon possède encore ces statuettes ou ces bustes, violemment pétris (dont quelques-uns coloriés), énergiques comme de la roche frappée à coups de masse.

Je ne suis pas très-sensible au mérite qu'on fait à Daumier d'avoir été, par ses dessins politiques, un *historien*. Bien des faits qui agitèrent les âmes républicaines il y a quarante ans sont entièrement effacés de toutes les mémoires, et l'on ne comprend plus pourquoi on en fut tant ému jadis. Je ne crois pas que l'*Enterrement de Lafayette* nous révèle la vérité intime des choses, et, comme je l'ai dit, l'imagination doit entrer trop expressément dans la mise en scène des compositions politiques pour que nous cherchions dans les prétendues images historiques de Daumier autre chose que l'artiste, inspiré peut-être par la passion, et entraîné d'un élan plus grand. Dans son œuvre de prédilection, dans ses aquarelles, ses dessins, ses peintures, je ne vois guère poindre la politique et l'histoire. Un historien de nos mœurs, de nos aspects, de notre race, voilà plutôt comme je le prendrais.

Éperonné par l'enragé Philippon, Daumier se lança en politique avec une sorte de furie, mais je crois néanmoins que son instinct de l'accent artistique et de l'expression intense l'entraînait plus encore que les colères et les haines des partis. Ne pourrait-on pas le renvoyer à une aimable petite composition de ses débuts, où deux gentilles grisettes en manches à gigot, en robe courte, en souliers-cothurnes, se voyant délaissées par les hommes qui sont tous plongés dans la lecture des journaux, s'écrient plaintivement : « Comme c'est amusant, la politique! »



M'ame Bonneau!... M'ame Bonneau! J'aime M'ame Bonneau, moi!... Tu dis qu'elle t'a dit que je lui ai dit... c'est pas... vrai!... »

(Musée pour rire.)

Vers 1848, en tout cas, Daumier s'était calmé ; il mettait les républicains eux-mêmes dans ses galeries comiques, et M. Champfleury raconte qu'il refusait, las et écœuré, de continuer à caricaturer le malheureux roi tombé.

Il est à peu près légendaire que les légendes de Daumier ne sont pas de lui, qu'elles furent écrites surtout par Philippon et par Louis Huart, un des charivaristes attitrés d'il y a quarante ans. Daumier en a fait plus d'une cependant, et je lui attribuerais volontiers celles qui ont un air *nature*. Par système, il était opposé aux légendes qui sont une toute autre affaire que l'art. On les payait alors cent sous, et l'on ne sait si jamais on pourra attribuer à chacun sa vraie part de légendes,

quand on songe que M. Meilhac en a écrit pour Gavarni lui-même, le *légendiste* suprême. « On ne dessine pas un mot, on dessine un geste, une expression, » a dit quelquefois Daumier, et il se plaint aussi qu'on a faussé souvent son intention, son sujet, par la légende.

C'est au bas d'une de ses planches qu'apparut pour la première fois, ce semble, le fameux : « Ni hommes, ni femmes, tous Auvergnats ».

Quelques légendes s'adaptent si naturellement aux dessins de Daumier, que, soient-elles de lui, soient-elles d'un autre, elles ne s'en séparent pas : « T'as beau crier, friponne... ma femme n'y est pas... arrache-moi les cheveux tant que tu voudras », s'écrie un bourgeois qui, pris d'un acccès de *retour de jeunesse* embrasse son horrible cuisinière malgré elle et laisse sa perruque aux mains de cette vertu résistante et répugnante. Ailleurs, à sa femme pleine de jalousie, un mari répond : « M'ame Bonneau, m'ame Bonneau !... J'aime m'ame Bonneau, moi !... T'u dis qu'elle t'a dit que je lui ai dit... C'est pas... vrai ! » Ou bien un enfant se cramponne au cou de son père, en hurlant : « Je veux bien apprendre à nager, mais pas dans l'eau, papa, oh ! pas dans l'eau ! » Ou bien un bourgeois descend l'escalier après avoir quitté un ami ; celui-ci accoudé sur la rampe échange avec le premier le dialogue suivant : « Vous m'excuserez... je vais me mettre à table. A propos, avez-vous dîné ? — Non, pas encore. — Tiens, tiens, je serai à table avant vous, alors. Adieu. » La légende, aiguisée par l'esprit parisien, chargée de ces acides corrosifs que seul il sait distiller, a donné la réputation à plus d'un artiste. Le crayon de Daumier est assez lumineux pour pouvoir se passer des clartés que la légende est tenue de jeter sur des images d'un faible accent.

Peu d'hommes ont varié leur dessin autant que Daumier. Il a commencé par imiter Charlet et peut-être Henri Monnier et Lamy. Des influences anglaises se laissent voir aussi à travers ses premières œuvres ; il est vrai que Philippon lui commanda en 1836 une véritable *traduction* de caricatures anglaises sur la chasse. Dans la fréquentation et le côte à côte des journaux satiriques et comiques, il était impossible qu'il ne se fît pas quelques échanges entre les manières des dessinateurs. Les *Profils contemporains* que Daumier publia en 1848 ont de l'analogie avec certains dessins de Monnier, à qui il a parfois emprunté son Prudhomme. Gavarni et Daumier ont tour à tour employé un crayonnage qui couvre d'une seule teinte noire tout un personnage pour n'y réserver du clair que sur trois ou quatre plis du costume et sur la tête. Il y a des paysannes de Daumier, de ses formes de corps, de ses distributions de masses modelantes qui rappellent Millet ou Barye.

M. Geoffroy Dechaume possède de lui un petit bas-relief représentant des *Fugitifs*, où s'évoquent et des souvenirs michelangesques et ceux du *Thésée* de Barye. Mais ce sont des traces très-éparses dans l'œuvre lithographiée de Daumier, et les airs de famille des forts. Il est très-personnel, très-divers et sait jouer dans tous les modes.

Tantôt il teinte également et doucement tout un visage et le trace avec des traits bien fins, tantôt il en couvre toute la surface par un modelé complet et presque délicat, qu'il relève de quelques vigueurs,



« Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
« Voilà par quel chemin vos coups doivent passer. »

(Musée pour rire.)

tantôt il écrase au contraire le crayon sur la pierre, ou bien il le promène à peine à travers de grands blancs qu'il laisse tout éclatants. Tour à tour de larges traits gras ondulés ou tout droits marquent les ombres, ou s'entortillent par un coup nerveux de la main pour épouser une saillie. Les largeurs de la coloration, les souples rapidités de la ligne qui enveloppe, et la morsure incisive du trait qui exprime, il les manie comme il veut, rigoureux autant qu'un Florentin, par exemple dans son vieux *Barbé Marbois*, assis au fond d'un fauteuil, et qu'on voit parmi les illustrations de cet article, lumineux et fantastiquement ténébreux

de même qu'un cousin de Rembrandt, nacré, étincelant, transparent à la façon d'un Rubens, doux, léger, argentin comme un Corot. En spécifiant ces caractères, je ne voudrais pas laisser croire que Daumier en fît un amalgame qui serait baroque, mais je cherche à montrer encore une fois qu'il a les qualités des maîtres.

Si, maintenant, l'on envisage d'ensemble la carrière de l'illustrateur, du caricaturiste, soumis aux tyrannies de l'actualité, de la production hâtive, des idées qui se répètent sans cesse dans le même cercle, carrière tout à fait semblable à celle du journaliste, on comprend que l'homme épris d'art doive bien souvent en avoir assez et demander grâce. Je vois Daumier joindre les mains et dire : Laissez-moi, je ne veux plus gribouiller pour vous, j'ai assez d'idylles parlementaires, de gardes nationaux, de provinciaux aux expositions, de pêcheurs à la ligne, de Soulouques empanachés, de Cosaques mangeant de la chandelle, laissez-moi tranquille, je veux aller peindre, j'ai besoin de peindre !

Son rêve, en effet, a été la peinture, et ce n'est guère que depuis 1864 environ qu'il a pu le caresser, le bercer et le réaliser à son aise.

L'exposition des œuvres de Daumier, qui a été ouverte le 17 avril dernier, rue Le Peletier, vient justement de le faire connaître comme peintre, en montrant ses nombreux tableaux, ses aquarelles, ses dessins rehaussés de couleur.

A l'exception de quelques toiles, on peut dire que toute cette œuvre est, par essence, du dessin peint ou colorié. Parfois de forts traits noirs cernent les contours de ses images ; les traits de plume ou de fusain se mêlent au lavis et aux teintes d'aquarelle. Le coloriste, très-remarquable chez Daumier, est sorti du dessinateur. C'est avec le blanc et le noir du crayon qu'il s'est pénétré intimement des éclats de la lumière et des profondeurs de l'ombre. Qu'il se soit préoccupé ensuite de la beauté de quelques tons, le fond de sa coloration n'en procède pas moins, avant tout, des grandes masses et des demi-teintes que le noir et le blanc ont l'avantage de résumer et d'affirmer. Aussi sa lumière peinte a-t-elle presque toujours quelque chose de lunaire et consiste en teintes d'un lilas vineux et d'un gris bleuâtre ou verdâtre qui ne l'éloignent pas beaucoup du blanc d'un papier. Dans ses dessins, dans ses peintures, dans ses dessins coloriés, Daumier agit par larges effets où se noient les détails, où les personnages et les mouvements partent et se développent avec rapidité, d'un jet violent en général, et quelquefois où ils s'endorment sous un voile d'ombre caressante. Comme il faisait ses lithographies, il dessinait et peignait. Ce sont les mêmes sujets, les mêmes figures, les mêmes décors, auxquels il faut ajouter Sancho et

Don Quichotte, pour qui il a eu aussi une intime prédilection. Grands *étalements* de fusain ou de lavis, grands étalements d'un même ton roux et blond, gris-bleuâtre, bleu-noir ou blanc, se correspondent de l'un à l'autre. Peintures, dessins, lithographies forment un ensemble, un tout un et indivisible. Ses dessins à la plume échappent seuls un



BARBÉ MARBOIS.

(Fac-simile d'une lithographie de Daumier.)

peu par leur facture enchevêtrée à cet ensemble. Encore arrive-t-il à ses mêmes doux et charmants effets de demi-teinte et de reflet en entortillant délicatement toutes ses lignes.

Certes, si Daumier avait pu échapper à l'engrenage de l'illustration caricaturale, il nous aurait donné un très-excellent peintre de plus. Mais ce moule où, à demi par l'impulsion de ses facultés d'observateur,

à demi par le besoin de vivre et sous l'aiguillon d'autrui, il a jeté son esprit et son talent, nous a valu un œuvre préférable, tout personnel, très-original. C'est par ces galeries d'avocats, d'amateurs, de saltimbanques, de foules au théâtre, de gens en wagon, que Daumier, je le répète, restera vraiment historien de notre temps. En peinture il a beaucoup cherché et un peu tâtonné, quoiqu'il soit conduit et maintenu, à travers tous les essais qu'il tente, par son grand sentiment du modelé en assises monumentales, *sculptant* avec de l'ombre et de la lumière les grands plans des corps, des endroits et des objets.

Les dessinateurs anglais l'ont inquiété, comme le révèle son *Camille Desmoulins*, où les gens ont les formes trapues des John Bull traditionnels, et où la couleur rappelle Rowlandson. Les plaques noires de ses premiers dessins à la plume évoquent le souvenir de Charlet. Les tons roux si beaux et si chauds de son tableau de l'*Ane et les deux Voleurs* exposé en 1849, et dont il fit une variante, comme on peut le voir par une de ses lithographies au bas de laquelle est inscrit : *Daumier pinxit et lith.*, proviennent des Reynolds, des Constable, des romantiques français, rappellent Ricard, Diaz, comme sa magnifique *Blanchisseuse* qui fut exposée en 1861, avec l'eau de la rivière d'un bleu de pierre précieuse, et l'éclatante, grasse et je dirais voluptueuse blancheur des maisons du quai qui s'étalent au soleil fait penser à Decamps. Il y a toutefois dans la sommaire exécution de Daumier une énergie, une certitude de gamme, une intensité de tonalité et une science d'oppositions qui font qu'il va parfois plus loin que ceux à qui on le compare. Seulement ce sont des esquisses, plus que des œuvres achevées, qui sortent de son pinceau.

Il y a là de lui deux petits tableaux, représentant des gens dans la rue, penchés pour regarder des gravures accrochées à un mur, qui sont de petites merveilles. Dans ceux-là il y a ces légers épanouissements lumineux tout rayonnants, ces doux reflets sur des joues, sur des étoffes, et ces tons gris bleutés ou verdis comme on en voit chez Tassaert.

Une copie d'une esquisse de Rubens, et des lecteurs ou des ivrognes tout imprégnés d'une couleur rembrandtesque, dans leur obscurité d'un gris-brun noirâtre, vaporeuse, semblable à une brume que transperce et éclaircit une modulation lumineuse, légère, balancée comme une série de sons délicats qui montent un peu, montrent Daumier aux prises avec les Flamands et les Hollandais.

Ce sont ou des rencontres ou des influences qui se voient partout chez lui. Un intérieur de wagon, par exemple, fera dire à tout le monde

le même mot : c'est la coloration et la facture de Millet. D'un autre intérieur de voiture on s'écriera : Voilà les noirs, les rugosités affectées d'un Ribot. Parmi ses aquarelles, plusieurs ont une parenté très-marquée avec celles d'Henri Monnier.

Mais Daumier, étant un surprenant manieur des gammes coloristes et se plaisant à les essayer toutes, devait se heurter partout aux coloristes spéciaux, tour à tour emprunteur ou prêteur. En tout cas sa personnalité n'en reste pas moins très-sensible parmi tous ces contacts. Elle consiste surtout dans ce qui est sa part bien individuelle, bien incontestable, le dessin : l'*assise* des gens et du décor, l'art merveilleux de faire passer le ton, quel qu'il soit, colorié ou simplement pris dans le fond de papier, depuis les *basses* les plus sombres, les plus ténébreuses, jusqu'aux *dessus* les plus vifs, les plus harmonieusement stridents de l'éclat lumineux. Il a au plus haut degré le sentiment de l'enveloppe. De plus il est assez maître, assez sûr de sa manœuvre, pour supprimer toutes les gradations et se jouer des oppositions les plus tranchées, s'il le veut. Pourtant la conclusion sera formelle ; quelque intéressante que puisse être la peinture de Daumier, il n'y est point créateur. Le domaine n'est à lui, mais bien à lui dès lors, que dans le dessin, dans la lithographie, dans cette foison de figures qui a été sa vie, son absorption. Il a été avant tout profond saisisseur de mouvements, de gestes et de physionomies, et, pour caractériser par suite la nature de son sens coloriste, je dirai qu'on n'a jamais mieux observé et compris la *physionomie* de l'ombre et de la lumière.

Daumier me servira encore à montrer un exemple de l'action que le courant où l'on vit exerce sur les artistes, et de la dépendance où se trouvent les plus indépendants parmi nous, vis-à-vis l'esprit et les tendances de leur époque.

Ses premiers essais en lithographie le dégoûtèrent profondément, et il s'enfuit ou à peu près de la maison où on l'avait mis à l'apprentissage de la pierre. Cependant il fut ramené à la pierre par la vogue que ce moyen d'expression si rapide avait prise chez les artistes.

Observateur, il l'était, mais il fut entretenu, fortifié dans sa voie naturelle par un grand mouvement, qu'on ne semble pas avoir aperçu à côté du romantisme, mouvement qui n'en fut pas moins aussi vif, aussi fécond en productions que celui-ci, et qui était plus naturel au tempérament français. L'intronisation de la caricature dans le journalisme, dans la pâture quotidienne de la vie de Paris, contribua à accélérer ce mouvement. Je m'explique, car je ne sache pas qu'on ait encore insisté sur la marche, l'ensemble de cet important courant.

Le XVIIIe siècle, par ses romans, ses contes, ses pièces de théâtre, par ses dessinateurs, les Moreau, les Cochin, les Saint-Aubin, les Carmontelle, avait formé toute une charmante et profonde école d'observation, à qui la vie contemporaine fournissait tout son aliment.

Les préoccupations politiques, la guerre, pendant la Révolution et l'Empire, étouffèrent ou plutôt ralentirent jusqu'à la Restauration la marche de ce courant que suivirent seuls quelques talents médiocres, aujourd'hui oubliés. Néanmoins l'illustration et la caricature, grâce à la détente qu'amena le Directoire, se montrèrent de nouveau curieux des mœurs du temps, et l'Empire, en les écartant de force de la politique, les maintint sur cette piste. Par les Debucourt et les Carle Vernet entre autres, l'héritage observateur du XVIIIe siècle fut transmis au nouvel âge. La Restauration, en ramenant les émigrés, en attirant les foules étrangères, donna aux contemporains un tableau très-animé, très-fourmillant, plein de contrastes, où Charlet puisa les éléments de curieux dessins, et qui commença à activer diverses espèces d'illustration. D'un autre côté, si on avait peu écrit sous l'Empire, on avait beaucoup lu, et une grande émotion intellectuelle, un désir de *comparaison* universelle s'emparait des cerveaux; les sciences à leur tour prenaient un caractère d'observation positive qui s'accentuait de jour en jour.

La caricature vit essentiellement de la chose journalière, par conséquent contemporaine; en dehors de la politique, elle n'a pour terrain, pour humus, que les mœurs et les usages environnants. Comme elle fut alors le principal genre d'illustration adopté par les journaux, il lui fallut chercher des ressources dans l'observation, et, par cela même, elle stimula les esprits à observer. Joignons à ces circonstances les idées d'exactitude historique, de couleur locale qu'apportait le romantisme, et nous comprendrons comment le nouveau système littéraire et artistique donna la main au roman et à l'illustration bourgeois, au nom même de cette exactitude et de cette couleur. Alors s'ébranlèrent d'un seul pas les Monnier, les Daumier, les Paul de Kock, celui-ci à un échelon inférieur mais parallèle, et tant d'autres; alors les romantiques Devéria, Gigoux, Lamy, Tony Johannot, dessinèrent ces jolies scènes d'amoureux en frac, en robes à gigot, en peignes à la girafe; Balzac, Stendhal marchaient en même temps. Les études sur les professions, les classes sociales, ne cessèrent plus, les monographies, les *physiologies* se mirent à pleuvoir; les albums se multiplièrent, la *légende* s'affina et devint tout un genre. Les *Français peints par eux-mêmes*, le *Diable à Paris*, d'autres publications encore, voulurent être des monuments élevés en témoignage de cet état de l'esprit en France. La révolution de 1848 brisa un moment les



LA JOURNÉE D'UN CÉLIBATAIRE, PAR DAUMIER.

(Fac-simile de l'une des lithographies de cette série.)

maillons de la chaîne, mais ils ont été renoués depuis par les réalistes ou les naturalistes par qui le mouvement, pour ainsi dire inconscient de lui-même jusqu'alors, a été formulé en doctrines nettes, précises, d'où est sorti un nouveau courant artistique et littéraire.

Voilà dans quelle atmosphère fut plongé et nourri Daumier, et l'on peut voir, par son œuvre dessinée ou peinte, que d'une part il a reflété parfaitement le romantisme pittoresque et de l'autre suivi le courant d'observation, parmi les hommes qui se tenaient en tête.

Honoré Daumier est né à Marseille en 1810. Son père, petit propriétaire tourmenté d'aspirations poétiques, vint s'installer à Paris, où il croyait gagner la réputation et la fortune. Il n'y trouva que la gêne et dut placer son fils chez un libraire. Le jeune Daumier aima de bonne heure à dessiner. Il apprit à « faire les yeux et les nez » chez un maître de dessin nommé Lenoir. Ensuite il se débrouilla tout seul à travers l'art. Béliard, lithographe qui fit fortune, à cette époque, où la lithographie était très en faveur, voyant les dispositions de Daumier, offrit à son père de le prendre dans sa maison, où le jeune homme trouverait des ressources.

Au bout de quelques mois, Daumier se dégoûta des modèles *royalistes* ou sentimentaux qu'on l'astreignait à copier, et quitta Béliard.

Composant des alphabets, des sujets de romances, pour se procurer quelque argent, il devint bientôt très-assidu à l'académie célèbre de Boudin, où il étudia passionnément le modèle d'après nature.

Il connut alors quelques artistes, entre autres Préault et Jeanron, et vers 1828 il faisait partie d'une petite colonie artistique qui alla se nicher dans une maison du faubourg Saint-Denis, où se trouvait un bureau de nourrices.

La première peinture de Daumier date d'alors. Ce fut une enseigne de sage-femme qu'il exécuta de moitié avec Jeanron, et qu'on leur paya cinquante francs. Il revint à la lithographie et porta ses essais à Ricourt, qui les publia. Encouragé par cet accueil, il alla trouver Philippon, après la révolution de 1830, et fut enrôlé parmi le groupe des Traviès, des Grandville, des Pigal, des Gavarni, des Henri Monnier, etc., que Philippon réunit dans ses journaux successifs : la *Caricature*, l'*Association mensuelle artistique*, le *Charivari*. Daumier avait publié aussi dans la *Silhouette* quelques dessins rappelant la manière de Charlet, que d'ailleurs il ne connut personnellement jamais.

Le contact de Philippon devait faire jaillir des étincelles du crayon de Daumier. En 1831, le dessinateur, encore timide, signait Rogelin. Dès 1832 il s'enhardit, et une planche signée de son vrai nom, intitulée

Gargantua, lui attira six mois de prison. Il s'est représenté lui-même en prison avec deux autres détenus dans une curieuse lithographie de cette époque. Il reprit son pseudonyme pendant quelque temps, et en 1833 se décida à l'abandonner. Il commençait alors ces portraits de députés, de pairs, de ministres qu'il couronnait en 1835, âgé à peine de vingt-cinq ans, par une série de chefs-d'œuvre où culminent le *Ventre législatif*, l'*Enterrement de Lafayette*, la *Liberté de la presse*, la *Rue Transnonain*, quatre planches magnifiques.

Il avait commencé à travailler aussi pour la *Revue des peintres* éditée par Aubert, où jusqu'en 1835 il donna des dessins, la plupart reproduits d'après des aquarelles qu'il exécutait d'abord, et conçues dans un sentiment doux et tendre. La célèbre série des Robert Macaire vint ensuite, et dura environ deux ans dans le *Charivari*.

En 1838, je crois, Aubert édita les *Cent et un Robert Macaire*. Le même éditeur réunit, en 1839, dans une série de trois albums intitulés le *Musée pour rire*, un choix des dessins de tout le groupe des caricaturistes du temps; ceux de Daumier y sont les plus nombreux et tout à fait écrasants pour l'entourage. Les années qui succédèrent virent Daumier produire sans cesse : *Gens de justice*, gens de théâtre, les *Carottes*, l'*Histoire ancienne* dont l'idée lui fut suggérée par des essais sur les comédiens, le *Voyage en Chine*, les *Bas-bleus*, *Professeurs et Moutards*, la *Chasse*, les *Beaux Jours de la vie*, les *Pastorales*, les *Philanthropes du jour* qui continuaient les *Robert Macaire*, les *Étrangers à Paris*, *Paris l'hiver*, les *Amis*, les *Musiciens*, le *Déménagement du Constitutionnel*, les *Baigneuses*, *Tout ce qu'on voudra*, la *Journée d'un célibataire*, dont nous avons emprunté l'une des planches les plus charmantes, de nombreuses *Actualités*, etc., etc., furent les principales séries de cette période, qui le conduisit jusqu'en 1848.

Le contraste bouffon qui éclate si souvent entre la mine du comédien et l'héroïque, imposant ou fameux personnage qu'il est censé représenter, a beaucoup amusé Daumier ; il est revenu à plusieurs reprises sur ce sujet, et nous prenons dans la série du *Physique de l'emploi* un joli exemple des divertissements que lui procuraient les rois et les reines tragiques du théâtre.

Vers 1847 il alla rejoindre dans l'île Saint-Louis une autre colonie artistique bien célèbre qui avait planté ses chevalets dans les vieux hôtels du XVIIe siècle. C'est là qu'il se lia avec Delacroix, Diaz, Rousseau, Dupré, Corot, Barye, Millet, Maindron, Daubigny, Pascal, Geoffroy Dechaume, Steinheil, Trimolet. C'est là qu'en 1848 Bonvin et Courbet vinrent lui témoigner leur admiration et le solliciter de se joindre à

ceux qui voulaient prendre la tête du mouvement artistique qu'on croyait prêt à jaillir sous l'aile de la République.

Daumier concourut en effet pour la figure peinte de la République que devait commander le gouvernement, mais il n'eut pas le prix. En 1849 il envoya à l'Exposition le tableau intitulé l'*Ane et les Voleurs*, qui fit du bruit parmi la jeunesse artistique. Je crois qu'il exposa aussi, la même année, son Sancho Pança qui se désole des folies militantes de Don Quichotte. Il n'en fut pas moins obligé de rester attelé à ses pierres, peignant et sculptant dans les quelques intervalles de loisir qu'il pouvait arracher à la besogne *alimentaire*.

Les *Représentants représentés*, les *Idylles parlementaires*, les *Divorceuses*, les *Profils contemporains*, la *Physionomie de l'assemblée*, les Vérons, beaucoup d'*Actualités*, les Soulouques, les *Parisiens en 1852*, sont de cette seconde époque de sa vie satirique. L'Empire assoupit forcément la caricature, et c'est à l'occasion des guerres de 1856, 1860, 1870 que Daumier reparut avec le plus d'activité et d'énergie.

Il a travaillé au *Boulevard* fondé par M. Carjat vers 1861. En 1865 Daumier abandonna presque entièrement « ses pierres » pour s'occuper enfin plus librement de peinture.

Les Salons ont vu peu d'œuvres de lui. En 1861, il exposa, ai-je déjà dit, le tableau intitulé *Une Blanchisseuse*, qui appartient aujourd'hui à M. Geoffroy Dechaume, et en 1869 il exposa trois aquarelles d'avocats, de médecins et de juges. A propos de ces aquarelles, M. Bonvin en appela au jury dans les journaux pour récompenser un homme qui, disait-il, ne valait pas moins qu'Hogarth et que Goya, s'il ne les surpassait.

Telle est l'existence artistique de Daumier, existence très-réservée, qui s'est passée à l'écart du bruit. Aussi, comme il arrive toujours, a-t-on laissé l'homme réservé à sa réserve.

Il n'y a pas bien longtemps que des voix se sont élevées, proclamant que Daumier est un des grands artistes de ce temps. Et, à ce propos, je n'ai plus qu'à renvoyer le lecteur à la belle et complète étude que, dans son *Histoire de la caricature moderne*, M. Champfleury a publiée sur Honoré Daumier.

DURANTY.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1878 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Histoire des Beaux-Arts. I. Art antique. Architecture, sculpture, peinture, art domestique, par René Ménard. 3e édition. Paris, impr. de Boyer, 1878; in-16 de 309 pages.

Talks about Art, by W. M. Hunt. With a Letter from J.-E. Millais. London, 1878; post in-8° de 126 pages.

L'Art égyptien, l'Art grec, l'Art romain. Conférences de M. Félix Clément, président de la Société libre des beaux-arts. Paris, Delagrave, 1878; in-32 de 43 pages.

Conférence de l'*Union Centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.*

Histoire nouvelle des arts et des sciences, par Alphonse Renaud, docteur en droit. Paris, Charpentier, 1878; in-12 de IV et 497 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Bibliothèque Charpentier. — *Chap. Ier :* Histoire des arts utiles; *Chap. II :* Histoire des Beaux-Arts; *Chap. III :* Histoire des sciences spéculatives; *Chap. IV :* Histoire des sciences politiques.

Geschichte der Maleirei (Histoire de la peinture, publiée par Alfred Woltmann et Karl Woermann). 1re livraison. Leipzig, T.-A. Seemann, 1878; gr. in-8°.

On annonce 9 ou 10 livraisons, formant 2 volumes, avec environ 100 illustrations. — Voir la *Chronique des Arts* du 27 avril 1878.

Reise eines Kunst-freundes durch italien... (Voyage d'un ami des arts en Italie, par E.-C. Krieger). Leipzig, E.-A. Seemann, 1876; in-8°.

Voyage d'artiste en Italie, 1850-1875, par Charles Du Bois-Melly. Genève et Bâle, H. Georg, 1877; in-16.

Nouvelles Études sur les beaux-arts en Italie, par Léonce Mesnard. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878; in-8° de 104 pages.

Recherches sur l'art français. Architecture, peinture et sculpture, par Marquet de Vasselot, statuaire. Paris, Vve Morel, 1878; in-8° de 112 pages.

Notes sur l'Espagne artistique, par Fernand Petit. Lyon, Scheuring, 1877; in-8° de 138 pages.

Tiré à 100 exemplaires sur papier teinté, 50 sur hollande et 50 sur grand hollande. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 13 avril 1878, un article de M. Louis Gonse.

Voyages hors de ma chambre, par Victor Fournel. Paris, Charpentier, 1878; in-18 de III et 388 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Contient, entre autres, *la Hollande artistique.*

Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, par Emmanuel Neeffs. Gand, impr. de Vanderhaeghen, 1876; 2 vol. in-8°.

L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir, par E. Viollet-le-Duc. Paris, Vve A. Morel, 1877; grand in-8° de VIII et 261 pages, avec 14 planches en taille-douce, 18 chromolithographies et 97 bois. Prix : 25 fr., papier de Hollande, 50 fr.

Voir plus haut, pages 271-285, un article de M. Alfred Darcel.

La Mythologie dans l'art ancien et moderne, suivie d'un Appendice sur les origines de la mythologie, par Eugène Véron. Paris, Delagrave, 1878; gr. in-8° de XVI et 914 pages, avec 32 figures hors texte et 791 dans le texte.

Geschichte der kais.-kön. Akademie der bildenden Künste... (Histoire de l'Académie impériale et royale des arts du dessin. Ouvrage publié pour célébrer l'inauguration du nouvel édifice académique, par Ch. de Lützow.) Wien, G, Gerold, 1877; in-4°,

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

avec des gravures sur cuivre, des eaux-fortes et des illustrations, vignettes et initiales en gravures sur bois.

Der Symbol-Begriff... (L'Idée du symbole dans l'Esthétique la plus récente, par le docteur Jean Volkelt.) Iéna, H. Dafft, 1876; in-8°.

Leone Battista Alberti Kleinere kunsttheoretische Schriften... (Opuscules de théorie artistique de Leone Battista Alberti, publiés dans le texte original, avec traduction, éclaircissements, introduction et excursus, par le Dr Hubert Janitschek.) Wien, W. Braumüller, 1877; in-8°.

Sur le type de l'enfant dans l'art et dans la science, par M. Ch. Robert. Paris, impr. de Hennuyer, 1878; in-8° de 8 pages.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris.*

Athènes et Paris, ou l'Éducation par les Musées. Conférence de M. Egger, membre de l'Institut. Paris, Delagrave, 1877; in-18 de 26 pages.

Conférences de l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.*

Les Maîtres d'autrefois. Belgique. Hollande, par Eugène Fromentin. 3e édition. Paris, Plon, 1878; in-18 de 452 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XIV, page 550 et tome XV, page 612.

Les Légendes de l'Art, par Ch. Des Granges. Paris, Plon, 1878; in-18 avec gravures. Prix: 3 fr. 50 c.

Plume et Pinceau, études de littérature et d'art, par Jules Troubat. Paris, Liseux, 1878; in-18 de XII et 348 pages. Prix: 3 fr., sur papier de Hollande: 5 fr.

Contient entre autres articles: Promenade au Salon. — Le Département de l'Herault au Salon. — Gustave Courbet. — Ouverture du Musée de Sèvres. — La Galerie Bruyas à Montpellier. — Louis Du Guernier et Sébastien Bourdon. — La Statue de Voltaire, par Houdon, à Montpellier. — Voir la *Chronique des Arts* du 5 janvier 1878.

Das Urheberrecht an Schrift and Kunstwerken... (Le Droit d'auteur sur les écrits, œuvres d'art, dessins, compositions, photographies, patrons et modèles; exposé systématique d'après le droit allemand et le droit international, par le Dr R. Klostermann...) Berlin, F. Vaklen, 1876; in-8°.

Das Urheberrecht an Werken... (Le droit d'auteur sur les œuvres des arts du dessin, les photographies et les patrons industriels; exposé systématique d'après le droit commun allemand, par le Dr Oscar Wächter.) Stuttgart, F. Enke, 1877; in-8°.

De la Protection accordée aux œuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d'invention dans l'empire d'Allemagne, par André Morillot, substitut. Paris, Cotillon, 1878; in-8° de XI et 164 pages.

Annuaire du bâtiment, des travaux publics et des arts industriels. 48e année. 1878. Par Sageret. Paris, 15, rue du Four-Saint-Germain, 1878; in 8° de XXXIII et 1552 pages à 2 colonnes. Prix: 5 fr. 50 c.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Leitfaden für den Unterricht in der Kuntsgeschichte... (Guide pour l'enseignement de l'histoire de l'art, architecture, sculpture, peinture et musique, rédigé à l'usage des établissements d'instruction supérieure et pour l'autodidaxie, d'après les meilleures sources. 4e édition augmentée et corrigée.) Stuttgart, Ebner und Seubert, 1876; in-16 avec 100 gravures.

Les préfaces sont signées: J. Kuss et W. Lübke.

Réorganisation de l'enseignement artistique en France, par Edmond Michel. Lyon, Georg, 1877; in-4° de 22 pages.

Student's Manual of Artistic Anatomy, by W. I. Mickley. London, Longmans, 1878; in-8°, with 25 plates.

Mémoire sur l'utilité et la possibilité de l'enseignement du dessin obligatoire dans toutes les écoles primaires communales du pays, par Perron, architecte départemental. Nancy, Berger-Levrault, 1877; in-8° de 45 pages.

Grundzüge der Lehre von der Perspektive... (Esquisses de la théorie de la perspective à l'usage des peintres, par R. Wiegmann.) 2e édition. Dusseldorff, J. Buddens, 1876; in-8°, avec un atlas de 19 planches.

Anleitung zum Studium der Perspective... (Introduction à l'étude de la perspective et à son application, par G.-F. Hetsch. Traduit en allemand, d'après la 3e édition danoise, par le Dr J. Scholtz). Leipzig, T.-O. Weigel; 1877; in-8°.

Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. Paris, Hachette, 1877; in-8° de 169 pages, avec 351 gravures sur bois et 48 planches in-4° lithographiées. Prix: 8 fr.

Les Secrets du dessin. Cours simultané de dessin linéaire et expressif, industriel et artistique; étude générale des formes et des aspects..., par L. Grimblot, dessinateur, et E. Boudier, artiste peintre. 1er, 2e, 3e et

4e cahiers. Paris, A. Boyer, 1877; in 4° de 62 pages.

Dessin industriel. Cours élémentaire et pratique professé pendant quinze ans à l'Association polytechnique, par L. Guiguet. Paris, Furne, Jouvet et Cie, 1878; gr. in-8° avec un album, gr. in-folio de 46 planches. Prix: 22 fr.

Cours élémentaire de dessin linéaire, d'arpentage et d'architecture, par J.-B. Henry (des Vosges). Perspective revue par Thénot, nouvelle édition. Paris, Fourault, 1877; in-8° de 87 pages, avec 80 planches.

Le premier volume des Albums-Reiber, bibliothèque portative des arts du dessin. Paris, l'auteur, 54, rue Vavin, 1877; in-8° oblong de 104 pages.

L'Aquarelle, traité pratique et complet sur l'étude du paysage, par Karle Robert; suivi de Leçons écrites, avec planches reproduites par la chromolithographie de la maison Lemercier et Cie, d'après Allongé et E. Cicéri. Paris, Meusnier, 1878; in-8° de 127 pages, avec 4 planches. Prix: 6 fr.

III. — ARCHITECTURE.

Baugeschichte des Denderatempels... (Histoire de la construction du temple de Denderah et description des différentes parties de cet édifice, d'après les inscriptions qui se trouvent sur ses murs, par le Dr Jean Dümichen.) Strasburg, K.-J. Trübner, 1877; in-folio.

Der Bau des Tempel Salomons... (La construction du temple de Salomon, d'après la version copte de la Bible, par Henri Brugsch Bey.) Leipzig, J.-C. Hinrichs, 1877; in-8°.

Ricordi di architettura orientale presi dal vero da Guiseppe Castellazzi.... Venezia, tip. del Rinnovamento, 1871; in-folio di cento tavole autografate con testo.

Restauration des monuments antiques, par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788...

Voir plus loin à la division : Archéologie.

Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines, avec un Appendice sur le costume ecclésiastique, par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. Paris, Vivès, 1878; 2 vol. in-8°.

Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom... (Études sur l'architecture de l'église de Saint-Pierre de Rome, par Constantin A. Javanovits). Wien, W. Braumuller, 1877; in 4°, avec 30 plans et vues.

Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome, par Paul Letarouilly; monographie mise en ordre et complétée par Alphonse Simil, architecte attaché à la Commission des monuments historiques. 1re livraison. Paris, Vve A. Morel, 1878; in-folio de 22 planches gravées et 2 planches en couleur. Prix: 40 fr.

On annonce 2 vol. de 240 planches environ, avec texte historique et descriptif, publiés en 10 ou 12 livraisons.

Notes on irish Architecture... by Edwin, third Earl of Dunraven. Edited by Margaret Stokes. London, G. Bell, 1877; 2 vol. in-f°.

Hôtel de ville de Compiègne. Notice et dessins par A. Lafollye, architecte du gouvernement. Paris, Vve A. Morel, 1878; in-folio de 8 pages, avec 7 planches et des figures dans le texte.

Extrait de l'*Encyclopédie d'architecture*.

Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery, and other details. By Charles L. Eastlake, F. R. I. B. A. Architect, Author of A. History of the Gothic Revival. Fourth edition, revised; pp. 318, with 31 plates and illustrations, comprising nearly 100 examples. Square crown 8vo. price 14*s*. cloth.

Contents: 1. Street Architecture. 2. The Entrance Hall. 3. The Dining-room. 4. The Floor and the Wall. 5. The Library. 6. The Drawing-room. 7. Wall Furniture. 8. The Bed-room. 9. Crockery. 10. Table Glass. 11. Dress and Jewellery. 12. Plate and Cutlery.

Recueil de Façades, Pignons, Lucarnes, Cheminées et Détails d'architecture, par Joh. Vredeman de Vries. Paris, Ch. Claesen, 1878; 40 planches gr. in-4° de photolithographie. Prix: 30 fr.

Berlin and seine Bauten... (Berlin et ses bâtiments. Publié par la Société des architectes de Berlin.) Berlin, la Société, 1877, 2 parties en 1 vol. gr. in-8°, avec 8 cartes et 609 gravures sur bois.

Brou et ses architectes, par Dufay. Bourg, Grandin, 1877; in-16 de 20 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, page 612.

Paris. Monuments élevés par la ville, 1850-1880. Ouvrage publié sous le patronage de la ville de Paris, par Félix Narjoux, architecte de la ville. 1re livraison. Paris Vve A. Morel, 1878; in-folio de 20 planches. Prix: 22 fr.

On annonce 300 planches, avec texte, publiées en 15 livraisons de 20 planches.

Bautechnischer führer durch München... (Le Guide des architectes à Munich. Écrit composé à l'occasion de la seconde assemblée générale de l'Union des Sociétés d'archi-

tectes et d'ingénieurs allemands... rédigé par François Reber.) München, T. Ackermann, 1876; in-16.

La Décoration circulaire. Conférence de M. Ernest Chesneau. Paris, Delagrave, 1878; in-32 de 24 pages.

Conférences de l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.*

Les Tuileries et le Carrousel. Lettre à M. Castagnary, conseiller général de la Seine et conseiller municipal de Paris, par Étienne Arago. Paris, impr. Laloux, 1878; in-8° de 16 pages.

Quelques mots sur la question. Le Concours et le nouvel hôpital de Nancy, par Nemo. Nancy, impr. de Gebhart, 1877; in-8° de 20 pages.

Ingénieurs et Architectes. Un toast et son commentaire, par M. César Daly. Paris, Ducher, 1867; gr. in-8° de 12 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture*, 4e série, 4e volume, 1877.

Agenda des architectes et des entrepreneurs de bâtiments pour l'année 1878, publié avec le concours de MM. les architectes. Paris, Vve A. Morel, 1878; in-12 de 136 p.

Programme des conditions d'admission à l'École d'architecture. Paris, J. Delalain, 1877; in-12 de 8 pages. Prix: 0 fr. 20

IV. — SCULPTURE.

Scultura e Pittura d'oggi, ricerche di Camillo Boito. Torino, Bocca, 1877; in-16.

Michel-Ange et les Statues de la chapelle funéraire des Médicis à l'église Saint-Laurent de Florence, par M. Anatole de Montaiglon, professeur à l'École des chartes. Conférences de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 20 avril 1877. Paris, Delagrave, 1877; in-18 de 32 pages.

La Statue funéraire du Perray-Neuf, par M. l'abbé A. Ledru. Mamers, Fleury et Dangin, 1877; in-8° de 8 pages, avec une planche.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, tome II, n° 8, 1877.

Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au Musée du Louvre et Étude sur les connaissances botaniques de Léonard de Vinci, par Louis Courajod et Charles Ravaisson-Mollien. Paris, Rapilly, 1877; gr. in-8° de 31 pages, avec 6 figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, pages 330-354. — Voir la *Chronique des Arts* des 20 octobre, 3 et 24 novembre 1877

La Sculpture au Salon de 1877...

Voyez, plus bas, la division: PEINTURE, MUSÉES, EXPOSITIONS.

Rapport de Louis L'Épine, délégué des Sculpteurs sur bois à l'Exposition universelle de Philadelphie (1876). Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878; in-8° de 83 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Die Pompejanischen Wanddecorationen... (Les Décorations murales de Pompéi... publiées par Émile Presuhn.) Leipzig, T.-O. Weigel, 1877; in 4° avec 24 planches, d'après les dessins originaux de Discanno, chromolithographiés par Steeger et un Plan des peintures de Pompéi.

Les Peintures murales de l'île Barbe, par C. Savy, membre de la Société française d'archéologie. Lyon, Meton, 1878; in-8° de 21 pages.

Notice sur un livre à peintures, exécuté en 1250 dans l'abbaye de Saint-Denis. Lettre à M. le duc de La Trémoïlle, par Léopold Delisle. Paris, Champion, 1877; in-folio de 35 pages avec fac-simile.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome XXXVIII.

Notice sur un faux portrait de Philibert Delorme, par M. Louis Courajod. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley, 1877; in-8° de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, tome XXXVIII.

Comment un tableau de Murillo fut volé en Espagne, retrouvé en Amérique et rendu à Séville (novembre 1864, octobre 1875). Sceaux, impr. de Charaire, 1877; in-12 de 50 pages.

Tiré à 125 exemplaires. — Ne se vend pas.

Un million pour nos musées nationaux, s'il vous plaît! par A. de Caix de Saint-Aymour, membre du conseil général de l'Oise. Paris, Leroux, 1878; in-8° de 48 pages.

Musée de Douai. Aperçu sur l'emploi du legs Fortier, par M. Albert Dutilleul. Douai, Crépin, 1877; in-8° de 16 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société de Douai*, tome XIII.

Catalogue of Print and Drawings in British Museum; prepared by F.-G. Stephens; and containing many Descriptions by E. Hawkins, late Keeper Antiquities, F. R. S. London, 1878; 2 vol. royal in-8°.

Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée de Lyon, au palais des Arts, par

E.-C.-Martin Daussigny, directeur des Musées. Lyon, impr. de Perrin et Marinet, 1878; in-18 de xxv et 185 pages. Prix : 1 fr.

Compte rendu sur le Musée public de Moscou et le Musée Roumiantseff, pour les années 1873-1875; présenté par le Directeur des Musées à M. le ministre de l'instruction publique. Moscou, impr. de l'Université, 1877; in-8°.

En russe.

Le Louvre, Monument et Musée depuis leur origine jusqu'à nos jours, par A. Lemaître, membre titulaire de la Société française de numismatique et d'archéologie. Paris, Henri Delaroque, 1878; in-4° de v et 478 pages. Prix : 20 fr.

Études sur les collections du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes du Musée du Louvre, par L. Courajod, attaché au Musée. Paris, H. Champion, 1878; in-8°. Prix : 1 fr. 50.

Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, par le vicomte Both de Tauzia, conservateur des peintures, des dessins, etc. 1re partie. Écoles d'Italie et d'Espagne. Paris, impr. de Mourgues, 1877; in-12 de 300 pages. Prix : 1 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 10 novembre 1877, un article de M. Louis Gonse.

Chefs-d'œuvre de peinture au Musée du Louvre, par Louis Bernard. École française. Paris, Loones, 1878; gr. in-8° de xvi et 240 pages, avec 59 gravures sur bois hors texte. Prix : 10 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 22 décembre 1877.

Le Trésor artistique de la France. Musée national du Louvre. Galerie d'Apollon. 1re série, 1re livraison. Paris, *Moniteur universel*, 1878; in-folio de vi et 14 pages, avec 5 photochromies.

Recueil publié sous la direction de M. Paul Dalloz, avec la collaboration de MM. Paul de Saint-Victor, Maxime du Camp, Georges Berger, Lafenestre, Garnier, Falize fils, Louvrier de Lajolais, Paul Mantz, etc. Les planches sont exécutées sous la direction et par les procédés brevetés de M. Léon Vidal. — On annonce une livraison par mois; prix : 25 fr., en souscrivant à tout l'ouvrage; 40 fr. la livraison isolée.

Musée de Lille. Le Musée Wicar, par Louis Gonse, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, Detaille, 1878; très-grand in-8° de 112 pages, avec 62 dessins dans le texte et 2 planches.

Extrait, tiré à 150 exemplaires, dont 50 sur grand papier de Hollande avec double épreuve de la Figure de cire sur papier de Chine. — Ce volume fait suite au *Musée de peinture*, publié en 1875 dans les mêmes conditions. On les trouve tous deux à Lille, au Musée.

Musée d'artillerie. Galerie ethnographique. Paris, Impr. nationale, 1878; in-8° de 64 pages. Prix : 0 fr. 50.

Essai sur le Salon charentais, examen des ouvrages des peintres et dessinateurs contemporains figurant à l'Exposition des beaux-arts ouverte à l'occasion du concours régional de 1877, par Eusèbe-Joseph Castaigne. Angoulême, Goumard, 1877; in-8° de 53 pages.

Tiré à 300 exemplaires.

L'Exposition rétrospective des beaux-arts de Lyon, par M. A. Vachez. Lyon, impr. de Portier, 1877; in-8° de 31 pages.

Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École nationale des Beaux-Arts. Paris, Quantin, 1878; in-18° de 106 pages

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 2 mars 1878, un article de M. Duranty.

Catalogue de la septième Exposition de la Société des Amis des beaux-arts de Besançon (1877). Besançon, Dodivers, 1878; in-8° de 78 pages.

Explication des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Pau. Quatorzième exposition annuelle. 15 janvier 1878. Pau, Lalheugue, 1878; in-8° de 75 pages.

Salon de 1877. Causeries d'un flâneur, par M. F. Fertiault. Paris, 21, rue Clauzel, 1877; in-18 de 135 pages.

Le Petit Salon de 1877, par M. Albert Merat, 2e année. Paris, bureaux de *la Vie littéraire*, 1877; in-8° de 23 pages.

La 1re année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, page 553.

Course à travers le Salon de 1877, par Elie de Mont-Charleville, imp. de Pouillard, 1877; in-8° de 32 pages.

La Sculpture au Salon de 1877, par Henry Jouin, secrétaire de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, Plon, 1878; in-8° de 74 pages.

Les Artistes normands au Salon de 1877, par A.-R. de Liesville, membre de la Société française de numismatique et d'archéologie. Caen et Paris, Champion, 1877; in-8° de 98 pages. Prix : 3 fr.

Tiré à 100 exemplaires sur papier vélin, 50 sur vergé, 3 sur papier teinté et 3 sur papier rouge.

Impressions sur le Salon de 1877. Fleurs et Fruits, par Edmond Sautereau. Orléans, Herluison, 1877; in-8° de 84 pages.

Catalogue de l'Exposition de peinture et de sculpture de 1878, du Cercle artistique et littéraire. Paris, Paul Dupont, 1878 : in-16 de 40 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 16 février 1878, un article de M. L. Gonse.

Rapport sur l'Exposition artistique et archéologique de Savenay, lu en séance publique du Congrès de l'Association bretonne, le 7 septembre 1877, par Robert Oheix. Redon, impr. de Chauvin, 1878 ; in-18 de 24 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Stories from Homer, by the Rev. Alfred J. Church, with 24 illustrations from Flaxman's Designs. London, Longmans, 1878 ; post in-8° de 307 pages.

La Révélation de saint Jean dite Apocalypse, par Albert Dürer, reproduite par le procédé de P.-W. van de Weyer, à Utrecht. Paris, Baudry, 1878 ; in-folio de 15 gravures sur bois et un frontispice. Prix, dans un portefeuille : 60 fr.

Twelve Heads after Holbein, selected from his Drawings. London, Longmans and C°, 1877 ; folio case.

Le Blason de Molière, étude iconographique ; par Benjamin Fillon. Paris, A. Quantin, 1878 ; grand in-8° de 24 pages, avec un portrait de Molière d'après Edelinck et figures dans le texte.

Extrait tiré à 115 exemplaires sur grand papier vélin, de la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XVII, pages 206-220.

Vingt-cinq dessins d'Eugène Fromentin, reproduits à l'eau-forte, en fac-simile, par E.-L. Montefiore, avec un texte biographique et critique, par Ph. Burty. Paris, Vve Cadart, 1877 ; demi-jésus de 27 pages et 25 planches. Prix : 90, 125 et 150 fr. suivant les tirages.

Voir plus haut, pages 92-93, un article de M. Louis Gonse.

L'Eau-forte en 1878. Trente eaux-fortes originales et inédites par trente artistes des plus distingués. Texte par Ph. Burty ; frontispice par F. Chifflart. Paris, Vve A. Cadart, 1878 ; quart gr. aigle. Prix de 50 à 500 fr., suivant les tirages et les papiers.

Voir plus haut, pages 343-348, un article de M. A. de Lostalot.

Les Boulevards de Paris, par Xavier Aubryet, de Saulnat, Faugère-Dubourg. Livraisons 1 à 5. Paris, bureaux de *Paris-Gravé,* 1878 ; gr. in-8° de 118 pages avec 20 eaux-fortes, par A.-P. Martial.

On annonce 40 livraisons à 5 fr. l'une.

Ève et ses incarnations, sonnets et eaux-fortes réalistes, par Antoine Monnier. Préface par Tony Révillon et Prologue par Prosper Blanchemain. Paris, Willem, 1878 ; in-8° de 78 pages, avec 12 grandes gravures à l'eau-forte, têtes de pages, lettres fleuronnées et culs-de-lampe. Prix de 8 à 25 fr., suivant les papiers et les tirages.

Le Vieux Rouen, 10 croquis dessinés d'après nature et gravés à l'eau-forte par E. Nicolle. Paris, Vve A. Cadart, 1877 ; format quart gr. aigle. Prix : 30, 40 et 50 fr., suivant les papiers.

Alexandre Dumas, de l'Académie française, peint par Meissonier et gravé à l'eau-forte par A. Mongin. Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1878 ; in-4°.

100 exemplaires sur papier de Chine à 10 fr. et 30 sur japon volant à 25 fr.

Cette estampe a été gravée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* numéro de décembre 1877.

Voyage autour de ma chambre, suivi de l'Expédition nocturne, par Xavier de Maistre. Préface par Jules Claretie. Paris, Jouaust, 1878, in-16 de XXXIV et 186 pages, avec 6 eaux-fortes par Edmond Hédouin. Prix : 20 fr.

Il y a des tirages in-12 et 8° sur chine et sur whatman, avec les figures avant la lettre.

Cinquante vignettes pour les Œuvres de Molière, dessinées et gravées à l'eau-forte par Valentin Foulquier ; pour le Théâtre choisi, publié par MM. A. Mame et fils. Paris, D. Morgand et Ch. Fatout, 1878 ; in-4°.

Publié en deux livraisons. 10 exemplaires sur papier de Chine, à 40 fr. la livraison, 100 sur papier fort du Japon à 75 fr. la livraison.

Voyage de Paris à Saint-Cloud, par Néel, suivi du retour par Lottin. Rouen, Augé, 1878 ; in-4° avec 12 eaux-fortes, par J. Adeline.

Tiré à 325 exemplaires dont les prix varient de 20 à 40 fr. suivant les papiers.

Les Vieilles Villes d'Italie ; notes et souvenirs, par A. Robida. Paris, Dreyfous, 1878 ; gr. in-8° de 292 pages, avec 102 dessins à la plume par A. Robida, reproduits en fac-simile.

Restitution archéologique des châteaux de Dampierre, Chevreuse, Chantilly, des abbayes des Vaux-de-Cernay et de Port-Royal, par Guillaumot fils, d'après les documents fournis par la ville de Chevreuse. Paris, H. Champion, 1878 ; cinq eaux-fortes de 50 centimètres sur 70, tirées à 50 exemplaires. Prix : 100 fr.

Les Châteaux historiques de la France, par M. Gustave Eyriès. Paris et Poitiers, Oudin frères, 1878, in-4°, avec des eaux-fortes tirées à part et dans le texte, par nos principaux aquafortistes, sous la direction de de M. Eugène Sadoux.

Sully-Saint-Léger, Sully-sur-Loire et La Rochefoucauld ont paru. — Voir plus haut, pages 286-288, un article de M. L. Gonse.

L'Amour et Psyché, par Apulée. Notices, par Pons. Paris, Quantin, 1878 ; in-32 de 139 pages, avec gravures d'après Natoire.

Histoire de Marie-Antoinette, par Edmond et Jules de Goncourt. Nouvelle édition. Paris, Charpentier, 1878; gr. in-8° de 512 pages, avec 12 planches reproduisant des originaux du XVIIIe siècle et des encadrements de pages par Giacomelli.

Voir plus haut, pages 185-186, un article de M. Louis Gonse.

Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro, par Charles Yriarte. Venise, l'Istrie, le Quartenero, la Dalmatie, le Monténégro et la Rive italienne. Paris, Hachette, 1878; in-4° de 643 pages, avec 257 gravures sur bois et 7 cartes.

Voir plus haut, pages 190-192, un article de M. Louis Gonse.

Les Bûcherons et les Schlitteurs des Vosges, quarante dessins originaux de Théophile Schuler; texte par A. Michiels. Paris, Berger-Levrault, 1877 ; album gr. in-4° cartonné. Prix : 12 fr.

London. A. Pilgrimage, by Gustave Doré and Blanchard Jerrold. London, Grant, 1872; in-folio.

Chiens et Chats. Vingt-quatre tableaux, par Eugène Lambert, gravés par Méaulle. Paris, Hetzel, 1877; in-4° de 26 pages.

Iconographie du B. Pierre Fourier, de Mattaincourt, par M. l'abbé J.-F. Deblaye. Neufchâteau, Kienné, 1877 ; in-8° de 20 p.

Bibliographie et Iconographie des œuvres de J.-F. Regnard (8 février 1655, — 5 septembre 1709). Paris, Rouquette, 1877 ; petit in-12 de 66 pages.

Tiré à 200 exemplaires sur papier vergé, 6 sur whatman et 6 sur chine.

Alphabetische naamlijst van bœken, plaat en Kaartwerken... (Liste alphabétique des livres, estampes et cartes qui ont été publiés ou réimprimés en Hollande de 1850 à 1862; avec l'indication du nom de l'éditeur, l'année de l'édition, le nombre des volumes, les dessins et cartes, le format et le prix.) Amsterdam, Brinkman, 1868; in-4.

Catalogue d'estampes anciennes. École française du XVIIIe siècle. Pièces imprimées en noir et en couleur, par et d'après Baudouin, Boucher, Fragonard..., dont la vente a eu lieu hôtel Drouot, les 11,12 et 13 mars 1878. Paris, Chamerot. 1878 ; in-8° de 64 pages.

575 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits par Audran, Daullé, Edelinck, Nanteuil, etc. École du XVIIIe siècle, noir et couleur. Vente le samedi 27 avril 1878 ; Paris, Vignères, 1878 ; in-8° de 24 pages.

256 numéros.

La Lithographie à Rouen, par Jules Hédou. Rouen, Augé, 1878; in-8° de 88 pages, avec un portrait à l'eau-forte.

Tiré à 100 exemplaires sur hollande et 20 sur whatman. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 9 mars 1878, un article de M. A. Darcel.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Des services que peut rendre l'archéologie aux études classiques.. , par J.-P. Rossignol, membre de l'Institut. Paris, A. Labitte, 1878; in-8° de 472 pages. Prix : 10 fr.

Les Monuments mégalithiques de tous les pays, leur âge et leur destination, par James Fergusson; traduit de l'anglais par l'abbé Hamard, avec une préface et des notes du traducteur. Rennes et Paris, Haton, 1877; in-8° de LII et 559 pages, avec 1 carte et 230 gravures.

Les Ages de la pierre. Instruments, armes et ornements de la Grande-Bretagne, par John Évans, D. C. L., membre de la Société royale de Londres; traduit par E. Barbier, revu et corrigé par l'auteur. Paris, Germer-Baillière, 1878 : in-8° de 698 pages, avec 1 planche et 476 figures dans le texte.

Cleopatra's Needle, by E. Wilson. With brief Notes on Egypt and his Obelisks. London, 1878; in-8° de 228 pages.

L'Égypte à petites journées, études et souvenirs, par Arthur Rhoné. Le Kaire et ses environs. Paris, Leroux, 1877; in-8° de 432 pages, avec gravures dans le texte et hors texte.

Voir plus haut, pages 86-91, un article de M. Louis Gonse.

Ægypten. Handbuch für Reisende... (L'Égypte. Manuel du voyageur, par K. Baedeker. 1re partie. La Basse-Égypte jusqu'au Fayoum et la Péninsule du Sinaï.) Leipzig,

K. Baedecker, 1877 ; in-16, avec 16 cartes, 29 plans, 7 vues et 76 vignettes.

Les *Ex-voto* du temple de Tanis à Carthage. Lettre à M. Fr. Lenormant sur les représentations figurées des stèles puniques de la Bibliothèque nationale, par M. Philippe Berger. Paris, Maisonneuve, 1877 ; in-4° de 31 pages.

Extrait de la *Gazette archéologique*, 1876-77. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 23 février 1878, un article signé D.

Die Etrusker... Neu barbeit von Wilhelm Deecke... (Les Étrusques. Quatre livres, par Ch. Ottfried Müller. Nouvelle édition, remaniée par G. Deecke. 1er volume. Introduction. Livres I et II.) Stuttgart, A. Heitz, 1877 ; in-8°.

Milet et le golfe Latmique, Tralles, Magnésie du Méandre, Priène, Milet, Didymes, Héraclée du Latmos. Fouilles et explorations archéologiques faites aux frais de MM. les barons G. et E. de Rothschild, et publiées sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, par Olivier Rayet, ancien membre de l'École française d'Athènes et Albert Thomas, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Tome Ier. 1re livraison. Paris, J. Baudry, 1877 ; in-4° de 116 pages, avec 10 planches in-folio.

Prix de la livraison : 25 fr. ; de l'ouvrage entier : 200 fr. — On annonce 2 vol. in-4° de texte, avec de nombreuses figures intercalées et un atlas de 70 planches in-folio. — Voir plus haut, pages 373-377, un article de M. Léon Heuzey.

Nike in der Vasenmalerei... (Nikè dans la peinture sur vases, par le Dr Paul Knapp). Tübingen, F. Fues, 1876 ; in-8°.

Restauration des monuments antiques, par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours, publiée, avec les Mémoires explicatifs des auteurs, en monographies séparées, sous les auspices du gouvernement français. 3e monographie : Restauration des temples de Pœstum, par Henri Labrouste. Paris, Didot, 1878 ; 21 planches in-folio. Prix cartonné : 160 fr.

Les deux premières monographies ont été annoncées dans la *Gazette des Beaux-Arts*. 2e période, tome XV, page 618.

Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché, par Maxime Collignon, ancien membre de l'École française d'Athènes. Paris, Thorin, 1878 ; in-8° de 165 pages.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule second.

Note sur une tête archaïque en marbre provenant d'Athènes, par Olivier Rayet. Paris, impr. de Chamerot, 1878 ; in-4° de 11 pages avec 1 planche.

Papier chamois. — Extrait des *Monuments grecs*, publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. N° 6.

Vases sigillés et épigraphiques de fabrique gallo-romaine, par M. Anatole de Barthélemy. Paris, A. Lévy, 1878 ; in-4° de 12 p., avec 1 planche.

Extrait de la *Gazette archéologique*, année 1877.

Illustrationem zur Topographie der Alten Rom... (Illustrations pour l'étude de la topographie de l'ancienne Rome, par Christophe Ziegler.) 2e édition revue. Stuttgart, P. Neff, 1877 ; in-8° oblong de 23 planches en couleur, avec texte explicatif.

The roman Forum, a topographical Study, by Francis Morgan Nichols... London, Longmans, 1877 ; in-8°.

Archaologisches Wörterbuch... (Dictionnaire archéologique, donnant l'explication des termes d'art qui se rencontrent dans les ouvrages d'archéologie chrétienne. — Allemand, latin, français, anglais. — Par Henri Otte. 2e édition, augmentée, rédigée par l'auteur, avec le concours d'O. Fischer.) Leipzig, T. O. Weigel, 1877 ; in-8° avec 285 gravures.

L'Age du bronze et les gallo-romains à Saint-Nazaire-sur-Loire. Étude archéologique et géologique, par René Kerviler, ingénieur du port de Saint-Nazaire, Nantes. Forest et Grimaud, 1877 ; in-8° de 32 pages, avec 9 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de la Loire-Inférieure*.

Notice sur les basiliques, par Ferradou, curé de la Daurade. Toulouse, Douladoure, 1878 ; in-8° de 23 pages.

Annuaire de l'archéologue français, par Anthyme Saint-Paul. 2e année, 1878. Tours, Toulouse et Paris, 1878 ; in-18 de 168 p.

Nous n'avons pas eu connaissance de la 1re année.

Congrès archéologique de France XLIIIe session. — Séances générales tenues à Arles, en 1876, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Tours, Bouserez ; Paris, Derache, Champion, 1878 ; in-8° de LI et 936 pages, avec 47 planches.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e série, tome V. Nancy, Crépin-Leblond, 1878 ; in-8° de XVIII et 480 pages, avec 12 planches.

27e volume de la collection.

Archaelogiai Közlemények... (Mémoires d'archéologie. Publié par le Comité d'archéologie de l'Académie des sciences de Hongrie.) Pesth, F. Eggenberger, 1859-1867; 7 vol. in-8° et in-folio.

Mélanges d'archéologie, par X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. Arras, impr. de Laroche, 1877; in-8° de 15 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Antiquités du Nord finno-ougrien, publiées à l'aide d'une subvention de l'Etat, par J.-R. Aspelin. Traduction française par G. Biaudet. I. Ages de la pierre et du bronze. Helsingfors, G.-V. Edlund, S. D.; grand in-4°.

En français et en finnois.

Des Divinités païennes adorées autrefois dans la Lorraine et dans d'autres pays voisins, et de l'Origine du jeu de cartes, par dom A. Calmet. Travaux publiés, annotés, précédés d'une Préface sur les manuscrits de dom Calmet, par F. Dinago, avocat. Saint-Dié, impr. Humbert, 1877; in-8° de 97 pages.

Publication des *Œuvres inédites de dom A. Calmet*, 1re série.

Dictionnaire des antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au moyen âge exclusivement. I. Étude des mœurs et coutumes des premiers chrétiens. II. Étude des monuments figurés. III. Vêtements et meubles, par M. l'abbé Martigny, chanoine de Belley. Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris, Hachette, 1877; gr. in-8° de xxv et 830 pages à 2 colonnes, avec 675 gravures dans le texte : Prix 20 fr.

La 1re édition est de 1865, gr. in-8° de VIII et 676 pages à 2 colonnes, avec 270 gravures.

Le Dragon (vulgairement dit Chair-Salée) de Saint-Loup, évêque de Troyes. Étude iconographique, par M. l'abbé Lalore. Troyes, Dufour-Bouquot, 1877; in-8° de 28 pages, avec 1 planche.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, année 1877.

Les Antiquités d'Arles traitées en manière d'entretien et d'itinéraire, où sont décrites plusieurs nouvelles découvertes qui n'ont pas encore vu le jour, par M. J. Seguin, D. E. D. Avignon et Montpellier, Séguin, 1878; in-4° de xvi et 48 pages, avec 4 planches.

Réimpression, tirée à 157 exemplaires, de l'édition de 1687.

Les Châteaux de mon enfance (Auvergne et Bourbonnais), par le comte d'Ideville. Paris, Bureaux de *Paris-gravé*, 1877; in-8° de 282 pages avec dix eaux-fortes par Martial.

Tiré à 200 exemplaires sur papier de Hollande, 5 sur whatman et 5 sur chine. Les eaux-fortes se vendent séparément.

Procès-verbal de la visite de l'église métropolitaine et du chapitre d'Alby en 1698 et 1699, publié pour la première fois dans son texte intégral et annoté par M. le baron de Rivières, membre de l'Institut des provinces. Tours, impr. Bouserez, 1877; in-8° de 90 pages avec un plan.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1873 à 1875.

Deux chapelles de la cathédrale d'Amiens, par Edmond Soyez, de la Société des antiquaires de Picardie. Arras, impr. de Laroche, 1877; in-8° de 16 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome VI.

Notes sur l'église décanale d'Ardon (ancienne paroisse de Châtillon-de-Michaille), par Charles Aubertin. Bourg, impr. de Villefranche, 1877; in-8° de 14 pages.

Extrait de la *Revue littéraire de l'Ain*, sept.-oct. 1877.

Les Coffrets de sépulture en Belgique à l'époque romaine et à l'époque franque, d'après les observations faites au cimetière de Strée et autres, par D.-A. Van Bastelaer. Bruxelles, impr. J. Baertsoen, 1876; in-8°.

La Cité de Carcassonne (Aude), par E. Viollet-le-Duc. Paris, Ve A. Morel, 1878; in-8° de 88 pages, avec fig. et plan.

Notice historique sur l'église et le château de Colombey, par M. Charles Abel, de l'Académie de Metz. Nancy, impr. de Réau, 1878; in-8° de 31 pages avec figures.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Metz.*

Tombeau de Girard Blassel, abbé de Dommartin. Description d'un monument du xive siècle, par le baron Albéric de Calonne, membre de l'Institut des provinces. Arras, Sueur-Charruey, 1877; in-4° de 7 pages, avec 1 planche.

Saint-Michel de Bordeaux. Revue intérieure, suivie de quelques notions sur le clocher, le caveau et le square, par M. l'abbé Corbin, prêtre du diocèse. Bordeaux, impr. de Lanefranque, 1878; in-8° de xii et 94 pages avec un plan.

Notice archéologique sur l'église de Cintheaux, par M. l'abbé Le Cointe, membre de la Société des antiquaires de Normandie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1877; in-8° de 44 pages avec 2 planches.

Notice historique sur le château de Feugerolles et sur les familles qui l'ont possédé, par Mme la comtesse de Charpin-Feugerolles, née Saint-Priest. Lyon, Perrin et Marinet, 1878; in-8° de 162 pages avec gravures.

Tiré à petit nombre sur papier vergé et non mis en vente.

Notes archéologiques sur le département du Finistère, par Flagelle. Brest, Lefournier aîné, 1878; in-8° de 94 pages.

Quelques mots sur les découvertes archéologiques et numismatiques de Francin, près Montmélian (Savoie), par G. Vallier. Chambéry, Chatelain, 1878; in-8° de 16 pages.

Découvertes archéologiques faites au Havre en 1875 et 1876, dans les fouilles du nouvel avant-port, par Désiré Bourdet. Le Havre; et Paris, Rouveyre, 1877; in-8° de 28 pages avec trois lithographies.

Tiré à 100 exemplaires numérotés.

Archéologie. Historique de l'ancienne église de La Marche, en Nivernais, canton de la Charité-sur-Loire, par M. Grasset aîné, inspecteur des monuments historiques de la Nièvre. Paris, Dumoulin; Loones, 1878; in-8° de 19 pages, avec 3 planches.

Monographie des deux églises de Lesquielles-Saint-Germain (Aisne). Chauny, impr. de Moreau, 1878; in-8° de 16 pages.

Les Édifices religieux de Lobbes, par Th. Lejeune. Arras, impr. de Laroche, 1877; gr. in-8° de 20 pages, avec 1 planche.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome VI.

L'Excursion archéologique du Lot en août 1877, par l'abbé J.-C. Poulbrière. Tulle, Ve Bouillaguet, 1877; in-18 de 35 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* et du *Journal du Limousin et Quercy*.

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall' origine fino al presente, pubblicati a cura della sua anministrazione. Vol 1. Milano, G. Brigola, 1877; gr. in-4°.

Les Curieuses Recherches du Mont-Saint-Michel, par dom Thomas Le Roy; publiées pour la première fois, avec une introduction et des notes, par E. Robillard de Beaurepaire, conseiller à la cour d'appel de Caen. Caen, Le Gost-Clerisse, 1877; 2 vol. in-8°.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, des *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*.

Notice sur le Mont-Saint-Michel. Note sur les antiquités romaines en Afrique, par A. Coquet, membre de la Société académique d'architecture de Lyon. Lyon, Perrin et Marinet, 1877; gr. in-8° de 16 pages.

Extrait des *Annales de la Société d'architecture*, tome V.

Histoire du Mont-Saint-Michel au Péril de la mer et du Mont-Tombelaine, avec un guide-livret du visiteur, par Mgr J. Deschamps du Manoir. 3e édition. Avranches, Thébault; Paris, Guérin, 1877; in-8° de 464 pages, avec 4 gravures.

Le Mont-Saint-Michel en poche, par Victor-Désiré Jacques (de Genets). Avranches, Gibert, 1877; in-8° de 168 pages, avec 3 plans.

Pour toutes ces publications sur le Mont-Saint-Michel, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, pages 105-129 et 572.

Découverte du baptistère primitif de la cathédrale de Nantes, par l'abbé Cahour. Nantes, Forest et Grimaud, 1877; in-8° de 15 pages avec une planche.

Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard pendant l'année 1873, par M. Eug. Germer-Durand, bibliothécaire de Nîmes. 1er et 2e semestres. Nîmes, Catélan, 1877; in-8° de 144 pages.

Les Nouveaux Bronzes d'Osuna, par M. Ch. Giraud, de l'Institut. Orléans, impr. Colas, 1877; in-8° de 97 pages.

Voir *Gazette des Beaux Arts*, 2e période, tome XVI, page 572.

Les Vieilles Corporations de Paris.— La Chapelle Saint-Julien-des-Ménestriers, par Antoine Vidal, membre de la Société de l'his- de Paris et de l'Ile-de-France. Paris, Quantin, 1878; in-4° de 120 pages, avec 6 planches gravées à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher. Prix de 10 à 250 francs, suivant les papiers.

Statistique monumentale du département du Pas-de-Calais, publiée par la Commission des antiquités départementales. Tome III, 1re livraison. L'abbaye de Saint-Vaast d'Arras, description et histoire des bâtiments, par M. le chanoine E. Van Drival. Arras, impr. de Sède, 1877; in-4° de 90 pages.

Description et histoire du château de Pierrefonds, par Viollet-le-Duc, architecte. 9e édition. Paris, Ve A. Morel, 1878; in-8° de 48 pages, avec 2 planches.

Monographie de la cathédrale de Quimper (XIIIe-XVe siècles), par R.-E. Le Men. Quimper, Jacob, 1878; in-8° de XIV et 384 pages, avec un plan.

Die Mosaiken von Ravenna (les Mosaïques de Ravenne), par M. J.-P. Richter. Vienne,

Braumeider, 1878 ; in-8° avec 4 planches.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 2 févr. 1878, un article signé : E. M.

Les Eglises du diocèse de Reims ; aperçu de leur intérêt historique et artistique. Etude publiée à l'occasion de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France,* par Henri Jadart. Reims, impr. Le Gény, 1878 ; in-8° de 16 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Bulletin du diocèse de Reims*, décembre 1877.

La Diana. Excursion archéologique à Saint-Bonnet-le-Château, par E. Révérend du Mesnil, membre de la Diana. Saint-Étienne, impr. de Théolier frères, 1877 ; in-8° de 8 pages.

Extrait du *Mémorial de la Loire*, 1877.

Note sur les feuilles de Saint-Moré par M. Berthelot. Auxerre, impr. de Perriquet, 1877 ; in-8° de 7 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... de l'Yonne*.

Le Cimetière belgo-romano-franc de Strée. Rapport sur la fouille, description des objets trouvés et études de diverses questions d'archéologie que cette fouille a soulevées, par D.-A. Van Bastelaer. Mons, H. Manceaux, 1877 ; in-8° avec 14 planches.

Excursion aux châteaux de Sully, d'Épinac et de Morlet, et au prieuré du Val-Saint-Benoît. Compte rendu fait au Congrès scientifique de France, par Gabriel Dumay, membre de la Société éduenne. Autun, Dejussieu, 1877 ; in-8° de 19 pages.

Extrait des *Mémoires* publiés par la 42° session du Congrès scientifique de France.

Die historisch-denkwürdigen Grabstätten der Ersbischöfe im Dome zu Trier... (les Sépultures historiques des archevêques dans la cathédrale de Trèves et les objets importants pour l'archéologie, la liturgie et l'histoire de l'art qu'on y a trouvés. Suivi de l'examen archéologique de la magnifique étoffe liturgique employée à envelopper la relique de la tunique du Sauveur... par J.-N. de Wilmowski). Trier, Fr. Lintz, 1876, grand in-folio avec 11 planches.

Collection archéologique du canton de Vertou (Loire-Inférieure), ou Description raisonnée des objets et documents historiques recueillis dans ce canton, par Charles Marionneau, président de la Société archéologique de Nantes. 2e édition. Nantes, Forest et Grimaud, 1878 ; in-8° de 51 pages.

Extrait, tiré à 25 exemplaires sur papier vergé, du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*.

La Commanderie de Xugney (Vosges), par L. Quintard. Nancy, Crépin-Leblond, 1877 ; in-8° de 17 pages, avec 3 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1877.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Etruskische Forschungen... (Études étrusques, par W. Deecke.., 2e fascicule. Les Monnaies étrusques). Stuttgart, A. Heitz, 1876 ; in-8°.

La Monnaie dans l'antiquité. Leçons professées dans la chaire d'archéologie près la Bibliothèque nationale, par M. F. Lenormant, en 1875-1877. Paris, Maisonneuve et Cie, 1878 ; 2 vol. in-8°, prix : 15 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 16 mars 1878, un article de M. L. Gonse.

Numismatique antique. Les Médaillons de l'empire romain, depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale, par W. Frœhner, ancien conservateur du Louvre. Strasbourg, impr. de Fischbach ; Paris, J. Rothschild, 1870 ; in-4° de xv et 396 pages, avec 1310 vignettes. Prix : 40 francs.

Numismatique de l'Orient latin, par G. Schlumberger, lauréat de l'Institut. Paris, Ernest Leroux, 1878 ; in-4° de 700 pages, avec dix planches de médailles gravées d'après les originaux, par L. Dardel. Prix : 75 fr. ; papier de Hollande, 125 fr.

Les Monnaies des rois parthes. Supplément à l'ouvrage de M. le comte Prokesch-Osten, par Alexis de Markoff. Second fascicule. Paris, Van Peteghem, 1877 ; in-4° de 67 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XIII, page 770.

Recherches sur les monnaies frappées au nom du roi Charles VII par le duc de Bourgogne Philippe le Bon, par M. F. de Saulcy. Paris, 1878 ; grand in-8° de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie* pour 1877.

Les Jetons de l'échevinage parisien, documents pour servir à une histoire métallique du bureau de la ville et de diverses institutions parisiennes, recueillis par feu A. d'Affry de La Monnoye ; avec une table analytique et deux séries de pièces justificatives, réunies, coordonnées et annotées par le Service historique de la ville de Paris. Paris, Aubry, Champion, Dumoulin, 1878 ;

in-4° de XXVIII et 416 pages, avec 750 bois gravés.

Histoire générale de Paris, collection de documents publiés sous les auspices de l'édilité parisienne.

Recherches sur les monnaies du système flamand frappées à Tournai au nom du roi Charles VII, par M. F. de Saulcy. Nogent-le-Rotrou, imp. de Daupeley, 1877, in-8° de 36 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires,* tome XXXVII.

Histoire des saluts d'or du roi Henri VI, par M. F. de Saulcy. Paris, 1878; grand in-8° de 23 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie,* pour 1877.

Les Sceaux du moyen âge. Le Costume sacerdotal, par G. Demay. Paris, Quantin, 1878; grand in-8° de 23 pages avec 25 figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XVI, pages 507-531.

IX. — CURIOSITÉ

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Causeries sur l'art et la curiosité, par Edmond Bonnaffé. Paris, A. Quantin, 1878; in-8, de IV et 259 pages, avec un frontispice de J. Jacquemart. Prix : 7 fr. 50 et 25 fr. suivant le papier.

Bibliothèque de l'art et de la curiosité.

Guide de l'amateur d'objets d'art et de curiosité, ou Collection des monogrammes des principaux sculpteurs en pierre, métal et bois, des ivoiriers, des émailleurs, des armuriers, des orfévres et des médailleurs du moyen âge et des époques de la renaissance et du rococo, par Dr J.-G. Théodore Graesse. 2e édition, revue et augmentée. Dresde, G. Schoenfeld, 1877; in-16; et Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878; in-18.

Académie d'archéologie. Les Couvertes, lustres, vernis, enduits, engobes, etc., de nature organique employés en céramique chez les Romains; recherches chimiques et archéologiques par M. D.-A. Van Bastelaer. Anvers, Typ. J. Plasky, 1877; in-8°.

Manuel du collectionneur de faïences anciennes, ouvrage initiant les amateurs et les gens du monde à la connaissance rapide des faïences anciennes françaises et étrangères, par Ris Paquot. Paris, Simon, 1877; gr. in-8° de 349 pages avec 28 chromolithographies retouchées à la main, et 90 dessins et monogrammes dans le texte : Prix : 25 fr.

Histoire de la faïence de Delft, par Henri Havard. Paris, Plon, 1878; in-8° de XII et 386 pages, avec 25 planches hors texte et plus de 400 dessins, fac-simile, chiffres, etc., dans le texte, par Léopold Flameng et Charles Goutzviller. Chromolithographies, par Lemercier. Prix : de 40 à 500 fr., suivant les papiers.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XVI, pages 478-488, un article de M. Paul Gasnault.

Histoire des fabriques de faïences et de poteries de la Haute-Picardie (Sinceny, Rouy, Ognes-Chauny, etc.), par Jules et Georges Lecocq. Paris, R. Simon, 1878; in-4° de 119 pages, avec 20 chromolithographies. Prix : 35 et 55 fr.

Tiré à 200 exemplaires sur papier de Hollande et 15 sur whatman, titre rouge et noir.

Céramique rouennaise. Objets d'art. La Collection de M. Paul Baudry, par J.-A. de Lérue. Rouen, impr. de Lapierre, 1877; in-16 de 21 pages.

Extrait, tiré à 150 exemplaires sur papier vergé, du *Nouvelliste de Rouen,* des 14 et 15 juin 1877.

Rouen artiste. La Collection de M. d'Iquelon, par J.-A. de Lérue. Rouen, impr. de Lapierre, 1877; in-16 de 18 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen,* 26 juin 1877.

Rouen artiste. La Collection de M. Gaston Le Breton, par J.-A. de Lérue. Rouen, impr. Lapierre, 1877 ; in-16 de 20 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen,* des 6 et 7 juillet 1877.

Mémoire historique sur la Manufacture nationale de porcelaine de France, rédigé en 1781 par Bachelier, réédité avec préface et notes, par Gustave Gouellain. Paris, R. Simon, 1878; petit in-8° de 37 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 27 avril 1878, un article de M. A. Darcel.

Visite à la manufacture de porcelaine de Bayeux par les membres de l'Association normande, le 14 juillet 1876. Compte rendu par M. Blanchetière, inspecteur de l'Association normande. Caen, Le Blanc-Hardel, 1877 ; in-8° de 16 pages.

Extrait de l'*Annuaire normand,* 1877.

Le Refuge d'Étrun et la Manufacture de porcelaine d'Arras, par Louis Cavrois, de l'Académie d'Arras. Arras, Laroche, 1877; in-8° de 72 pages avec 4 planches.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Description du vitrail de saint Léger, évêque d'Autun, à Notre-Dame-d'Andely, par M. l'abbé Porée, curé de Bournainville. Tours, impr. de Bousserez, 1877; in-8° de 24 pages.

Les Vitraux de M. Maréchal à la chapelle du Sacré-Cœur de la cathédrale de Metz, par M. E. Birglin, architecte. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre, 1878; in-8° de 7 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Bar-le-Duc*, tome VII, année 1877.

Precious stones and gems, their History and distinguishing characteristics, by Edwin W. Streeter. London, Chapman and Hall, 1877; in-8°, with colored plates, photographs, etc.

Recherches sur les bijoux des peuples primitifs. Temps préhistoriques, sauvages. Mexicains et Péruviens, par S. Blondel, vice-secrétaire de la Société française de numismatique et d'archéologie. Paris, Leroux, 1878; in-8° de 43 pages.

L'Ambre taillé ou véritable et l'Ambre moulé ou faux dans l'antiquité; recherches chimiques et archéologiques, par D.-A. Van Bastelaer. Bruxelles, impr. J. Baertsoen, 1876; in-8°.

Les tableaux, vases sacrés et autres objets précieux appartenant aux églises abbatiales, collégiales et paroissiales, chapelles des couvents, etc., de Douai et de son arrondissement au moment de la Révolution; d'après les pièces authentiques reposant aux archives du département du Nord, à Lille et aux archives communales de Douai, par Louis Dechristé. Douai, impr. Dechristé, 1877; in-8° de 151 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Douai*, centrale du département du Nord, 2e série, tome XIII.

Inventaires du trésor de l'église de Lyon en 1448 et 1724, publiés par V. de V. Lyon, Brun, 1877; in-8° de xi et 66 pages.

Tapisseries françaises, par M. Jules Guiffrey, 1re livraison. Paris, 13-15, quai Voltaire, 1878; in-f° de 16 pages, avec 1 planche en en photochromie et 4 planches en photoglyptie.

Histoire générale de la tapisserie. Texte par MM. J. Guiffrey, E. Muntz et Al. Pinchart; illustrations exécutées sous la direction de M. Léon Vidal. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 28 avril 1878, un article de M. A. de Montaiglon.

Documents concernant les tapisseries de haute lisse, extraits du registre aux Bourgeois de la ville d'Arras (Archives municipales, 9 volumes, 1423-1791), par M. le chanoine Van Drival. Arras, imp. de Courtin, 1877, in-8° de 11 pages.

Les Tapisseries de Liége à Madrid. Notes sur l'Apocalypse d'Albert Dürer ou de Roger van der Weyden. Liége, J. Gothier, 1876; in-16.

La Tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature en 78 planches phototypographiques, avec un texte historique, descriptif et critique, par Jules Comte, conservateur du Dépôt légal au ministère des beaux-arts. Paris, J. Rothschild, 1877; in-f° oblong. prix : 100 fr.

Tiré à 100 exemplaires sur papier de Hollande.

Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne, etc., par le baron Ch. Davillier. Paris, A. Quantin, 1878; in-8° de 43 pages avec gravure. Prix : 5 fr. 20 et 25 fr. suivant les papiers.

Bibliothèque de l'Art et de la Curiosité. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 27 avril 1878, un article de M. Alfred Darcel.

Promenades japonaises, par Émile Guimet. Paris, Charpentier, 1878; grand in-8° de 212 pages, avec six aquarelles hors texte, reproduites en couleur, un grand nombre de dessins d'après nature, fleurons, culs-de-lampe et lettres ornées, par F. Regamey. Prix : 25 fr.

Voir plus haut, pages 187-190, un article de M. Louis Gonse.

Histoire de l'ornement russe du xe au xvie siècle, d'après les manuscrits; avec Introduction par Victor de Boutovsky, directeur du Musée d'art et d'industrie à Moscou. Paris, Ve A. Morel, 1878; in-f° de 30 pages, avec 100 planches.

Voir plus haut, pages 270-285, un article de M. Alfred Darcel.

Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt... (Les costumes des peuples : Dessin et Coupe. Description historique et technique du vêtement humain depuis les temps les plus anciens jusqu'au xixe siècle... par Charles Köhler.) Dresden, Klemm und Schmidt, 1871-1873; 3 parties en 1 vol. gr. in-8°, avec de nombreuses illustrations.

Essai historique sur l'industrie de la soie en France au temps de Henri IV, par Auguste Poirson. Montpellier, Coulet, 1877; gr. in-8° de 60 pages.

Extrait de l'*Histoire du règne de Henri IV.*

Les Dentelles anciennes, avec Introduction et Texte descriptif, par Alan-S. Cole. Traduit par Ch. Haussoulier, avec la colla-

boration de l'auteur. Paris, Ve A. Morel, 1878 ; gr. in-4o de 58 pages, avec 32 spécimens de dentelles.

La Bible de saint Théodulfe, du Puy-en-Velay, et les étoffes qu'elle contient, par Paul Eymard. Lyon, impr. de Pitrat aîné, 1877 ; in-8o de 14 pages.

Extrait des *Annales de la Société...* de Lyon.

Le Missel de Saint-Vougay en Bretagne, manuscrit du xe ou xie siècle, par dom François Plaine, bénédictin de Ligugé. Arras, imp. de Laroche, 1877 ; in-8o de 19 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome VI.

Histoire des enseignes d'hôtelleries, d'auberges et cabarets, par Blavignac, architecte. Paris, A. Picard, 1878; in-12 de 540 pages. Prix : 5 fr.

X.—BIOGRAPHIES.

Dizionario degli artisti bresciani, compilato da Stefano Fenardi. Brescia, S. Malaguzzi, 1877; in-16.

Recherches sur quelques artistes et littérateurs à Saint-Sauveur-sur-École et Boissise-la-Bertrand, près Melun, par Th. Lhuillier. Meaux, Le Blondel, 1877; in-18 de 24 pages.

Ferdinand Elle, peintre. — Mansart. — Garnier, peintre et graveur. — Les frères Michault, graveur et architecte. — Marillier, dessinateur.

Portraits intimes du xviiie siècle, par Edmond et Jules de Goncourt. Études nouvelles. Paris, Charpentier, 1878; in-18 de VII et 503 pages.

Contient, entre autres, *le Graveur Lebas et Lagrenée l'aîné.*

Deutsche Kunstler der neunzehnten Jahrhunderts... (Artistes allemands du xixe siècle, études et souvenirs, par Frédéric Pecht, 1re série.) Nordlingen, E.-H. Beck, 1877 ; in-16.

Nicolas Bataille, tapissier parisien du xive siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, par M. Jules Guiffrey. Nogent-le Rotrou, imp. de Daupeley, 1877; in-8° de 27 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*. Tome XXXVIII.

Selbsbiographie... (Autobiographie du peintre Charles Blaas. 1875-1876. Publié par Adam Wolf.) Wien, C. Gerold, 1876; in-16.

Étude sur François Bonnemer, peintre et graveur, né à Falaise, par R. de Brébisson. Caen, Le Blanc-Hardel, 1878; in-8° de 32 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 9 février 1878, un article de M. Alfred Darcel.

Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs. Étude sur la statuaire et sur l'art du bronze en France au xviie et au xviiie siècle, par M. J.-J. Guiffrey. Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1878; gr. in-8° de xv et 542 pages avec 7 eaux-fortes par M. Leloir, reproduisant le portrait de J.-J. Caffieri, gravé par Saint-Aubin, d'après Cochin, les bustes les plus remarquables de la Comédie-Française, deux statues de l'Institut et d'admirables bronzes ciselés par Ph. Caffieri et par son père, avec des fac-simile d'autographes dans le texte et hors texte. Prix : 50 fr.

Tiré à 300 exemplaires sur papier de Hollande, et à 10 sur papier de Chine. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 26 janvier 1878, un article de M. L. Gonse.

The Biography and Typography of William Caxton, England's first printer, by William Blades. London, Trübner, 1877; in-8o.

Gustave Courbet. Notes et documents sur sa vie et son œuvre, par le comte H. d'Ideville. Paris, H. Heymann et J. Perois, 1878 ; gr. in-8° de 127 pages avec 8 eaux-fortes, par A.-P Martial et 1 dessin par Ed. Manet.

Tiré à 310 exemplaires. Prix : 25 et 40 fr.

Gustave Courbet. Souvenirs, par Max Claudet. Paris, imp. Dubuisson, 1878; in-18 de 16 pages.

David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits, et ses contemporains, par M. Henry Jouin, secrétaire de la Commission de l'Inventaire des Richesses d'Art de la France. Paris, Plon, 1878; 2 vol. gr. in-8o avec 2 portraits, 23 planches hors texte et un fac-simile. Prix : 50 fr.; sur papier de Hollande, 200 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, pages 449-459.

Lettres inédites d'Eugène Delacroix (1813-1868), recueillies et publiées par J.-J. Guiffrey. Paris, imp. de Pillet et Dumoulin, 1878; in-8° de 40 pages.

Tiré à 100 exemplaires sur papier de Hollande et 10 exemplaires sur papier de Chine.

Les Jeunes peintres militaires : De Neuville.— Detaille. — Dupray, par M. G. Gœtschy, préface par M. E. Bergerat. Paris, L. Baschet, 1878; gr. in-4°, avec 5 photogravures, 10 grands dessins et plus de 600 cro-

quis inédits. Prix : 30 fr., papier de Hollande : 50 fr.

Dominique Florentin, sculpteur du XVIe siècle. Mémoire lu à la Sorbonne dans la quinzième réunion des délégués des Sociétés savantes des départements, par Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube. Paris, Plon, 1877 ; in-8° de 39 pages.

Le peintre Doyen, propriétaire à Rubelles, près Melun, déclaré émigré en 1793 ; simples Notes inédites, par Th. Lhuillier. Melun, impr. Lebrun, 1878 ; in-18 de 29 pages.

Titre rouge et noir. — Tiré à 100 exemplaires, dont 50 sur papier vergé.

Albert Dürer, sa vie et ses œuvres, par Moriz Thausing ; traduit de l'allemand, avec l'autorisation de l'auteur, par Gustave Gruyer. Paris, F. Didot, 1878 ; in-4° avec 75 gravures en taille-douce, en lithographie et sur bois. Prix : 40 et 60 fr. suivant les papiers.

Les Travaux archéologiques de M. Flouest, par T. Desjardins, architecte. Lyon, impr. de Riotor, 1878 ; grand in-8° de 18 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Lyon.*

Gleyre. Étude biographique et critique, avec le Catalogue raisonné de l'œuvre du maître, par Ch. Clément. Paris, Didier, 1878 ; grand in-8° de 550 pages avec 30 photogravures. Prix : 30 fr. ; papier de Hollande : 60 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 8 déc. 1877, un article de M. L. Gonse.

Note sur Jean de Vitry, auteur des stalles de l'église de Saint-Claude (Jura), par Bernard Prost, archiviste du Jura. Lons-le-Saulnier, Gautier frères, 1878 ; in-8° de 8 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... du Jura.*

La Jeunesse de Michel-Ange. Coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1877 ; in-8° de 189 pages avec 1 gravure.

Bibliothèque de la Jeunesse chrétienne.

Michel-Ange et les statues de la chapelle des Médicis...

Voyez, plus haut, à la division SCULPTURE.

Michael Angelo and Campanella. Sonnets, now for the first time translated into Rhymed English. London, Longmans, 1878 ; post in-8° de 220 pages.

Étude sur Pierre Mignard, sa vie, sa famille et son œuvre, par Le Brun d'Albanne, conservateur du Musée de peinture de Troyes. Troyes, Dufour-Bouquot ; Paris, Rapilly, 1877 ; in-8° de 252 pages, avec un portrait inédit de Catherine Mignard.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, tome XLI, 1877.

Notice sur Jacques Neilson, entrepreneur et directeur des teintures de la Manufacture royale des tapisseries des Gobelins au XVIIIe siècle, par Albert Curmer. Paris, Baur, 1878 ; in-8° de 64 pages.

Titre rouge et noir. Tiré à 125 exemplaires.

Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Notice sur la vie et les travaux de Jean-Joseph Perraud, par M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie. Lue dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1877. Paris, Firmin-Didot, 1877 ; in-4° de 27 pages.

Memorie e Lettere di Carlo Promis, architetto, storico ed archeologo Torinese (1808-1873) raccolte dal dott. Giacomo Lumbroso. Torino, Bocca, 1877 ; in-16.

Beaux-Arts. Les Artistes grenoblois. Le Monument de D. Rahoult, par M. Ding ; par L.-M. de Villecaze. Grenoble, impr. de Maisonville, 1877 ; in-8° de 7 pages.

Étude sur C. de Tournemine, peintre toulonnais, par le docteur L. Turrel. Toulon, impr. de Laurent, 1877 ; in-8° de 85 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... du Var.*

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les notices suivantes :

ANTIGNA (Alexandre-Jean), peintre, 2 mars 1878 ;
BARUZZI (Cincinnato), sculpteur italien, 9 février 1878 ;
BOULOGNE (Charles), peintre belge, 6 avril 1878 ;
BRAUN (Adolphe), photographe, 5 janvier 1878 ;
CERMAK (Jaroslaw), peintre hongrois, 27 avril 1878 ;
COURBET (Gustave), peintre, 5 janvier 1878 ;
CRUIKSHANK (George), caricaturiste anglais, 9 février 1878 ;
DAUBIGNY (Charles-François), paysagiste, 23 février 1878 ; et *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome IX, pages 255-270, 464-475 ;
DURHAM, sculpteur anglais, 3 novembre 1877 ;
DURY-PALLISER (Mme), écrivain d'art anglaise, 2 février 1878 ;
GILBERT-SCOTT (Sir George), architecte anglais, 6 avril 1878 ;
GUILHERMY (le baron), archéologue, 4 mai 1878 ;
HIS DE LA SALLE (M.), 4 mai 1878 ;
JACQUAND (Claudius), peintre, 6 et 13 avril 1878 ;
LA FIZELIÈRE (Albert Patin de), écrivain d'art, 16 février 1878 ;
LAMBINET (Emile), paysagiste, 5 janvier 1878,
LA SAUSSAYE (de), archéologue, 2 mars 1878 ;
POULET-MALASSIS (Auguste), libraire, 16 février 1878 ;
ROBINET (Pierre), sculpteur, 20 avril 1878 ;
ROUGEVIN (Auguste), architecte, 6 avril 1878 ;
SCHULER (Théophile), dessinateur alsacien, 2 février 1878 ;
THIRION (Victor), peintre, 4 mai 1878 ;

VINET (Ernest), critique d'art et d'archéologie, Bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts, 16 février 1878;

VIOLLET-LE-DUC (Adolphe), paysagiste, 16 mars 1878.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

A Treatise of Photography, by W. de Wiveleslie Abney, F. R. S., captain in the corps of royal Engineers. London, Longmans, Green and C°, 1878; gr. in-16 de XVI et 326 pages. Prix : 3 s. 6 d.

La Lumière et les Couleurs au point de vue photographique, par M. Léon Vidal, directeur des ateliers de photographie du *Moniteur universel*. Paris, impr. de Pougin, 1878; in-8° de 15 pages.

Extrait de la *Revue de France*, 15 déc. 1877.

Le Polygraphe et le Papier collodionné négatif, donnant des clichés plus transparents que sur verre. Paris, Deyrolle, 1878; in-8° de 32 pages avec figures.

Masterpieces of Antique Art. Twenty-five Examples in permanent Photography from the celebrated Collections in the Vatican, the Louvre, and the British Museum, by S. Thompson. London, Longmans and C°, 1877; in-f°.

Les plus belles compositions des maîtres (allemands) de la Renaissance, reproduites par les nouveaux procédés de phototypie à l'encre grasse, par Georges Hirth, de Munich. Paris, J. Baudry, 1878, in-8°.

Paraît par livraisons de 12 à 16 planches, au prix de 2 fr. l'une.

Iconographie photographique de la Salpêtrière, par MM. Bourneville et Reynard. Paris, Adrien Delahaye, 1878; in-4° de 165 pages avec 64 planches.

A paru en 12 livraisons à 3 fr. l'une.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Compte rendu des travaux de la Société des Architectes de Bordeaux. I., 1863-1872. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1877; in-8° de 199 pages.

Comptes rendus de la Société française de numismatique et d'archéologie. 2e série, tome I (1re partie), 1877. Paris, impr. de Lahure, 1877; in-8° de 173 pages.

Journal de l'Exposition, rédigé par un Comité de savants. N° 1, 15 janvier 1878. Paris, 17, rue Neuve-Saint-Augustin, 1878; gr. in-4° de 16 pages à 2 colonnes.

Un an, 20 fr.; un numéro, 0,25 c.

Miscellanées bibliographiques. N° 1. Janvier 1878. Paris, Rouveyre, 1878; in-8° de 16 pages.

Mensuel. — Un an : 6 fr.

Le Moniteur du Bibliophile, Gazette littéraire, anecdotique et curieuse, paraissant le 1er de chaque mois. Directeur : Jules Noriac; rédacteur en chef : Arthur Heulhard. N° 1. 1er mars 1878. Paris, 34, rue Taitbout, 1878; gr. in-8° de 32 pages, sur papier vergé teinté.

Un an, 30 fr.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1878

VINGTIÈME ANNÉE. — TOME DIX-SEPTIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER—DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME DIX-SEPTIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [429]

